STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA

TEATRU MUZICĂ CINEMATOGRAFIE

1
1965

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMITETUL DE REDACŢIE

ACAD. PROF. GEORGE OPRESCU — *redactor responsabil*; PROF. MARCEL BREAZU; PAUL CORNEA; FLOREA BOBU FLORESCU; ACAD. ION JALEA; ACAD. PROF. MIHAIL JORA; ACAD. PROF. ANDREI OŢETEA; AMELIA PAVEL – *secretar ştiinţific de redacţie*; ACAD. AL. PHILIPPIDE; PROF. MIHAI POP; MIRCEA POPESCU – *redactor responsabil adjunct*; PROF. ZENO VANCEA; PROF. VIRGIL VĂTĂŞIANU, membru corespondent al Academiei R.P.R.

Preţul unui abonament este de 36 lei pe an.

În ţară abonamentele se fac la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

Orice comandă din străinătate (numere izolate sau abonamente) se face prin **CARTIMEX**, Căsuţa poştală 134—135, Bucureşti, R. P. Română.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite Comitetului de redacţie al revistei pe adresa: Calea Victoriei, 11, Bucureşti.

APARE DE 2 ORI PE AN

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PII 0507

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

Tom. 12 Nr. 1

SUMAR

STUDII

Pag.

SIMION ALTERESCU, Mihail Sebastian 3
LETIŢIA GÎTZĂ, Nicolae Filimon, critic dramatic 13
ANDREI STRIHAN, Unitatea comicului în diversitatea formelor sale de manifestare 21
ALFRED HOFFMAN, Stiluri dirijorale: George Georgescu 27
LILIANA FIRCA, Trăsături stilistice în muzica de pian a lui George Enescu 39

NOTE ŞI DOCUMENTE

OVIDIU DRIMBA, Lope de Vega şi românii 55
LELIA NĂDEJDE, Costache Dimitriade, Raluca Stavrescu, Maria Flechtenmacher, Frosa Sarandi 59
ANA-MARIA POPESCU, Înfiinţarea Conservatorului de muzică şi declamaţiune . 69
EMILIA PAVEL, « Capra de stuh » 74
LIGIA TOMA-ZOICAŞ, Contribuţii la cunoaşterea artei interpretative a lui George Enescu. Enescu la Cluj în perioada 1920—1940 77
IOSIF E. NAGHIU, Augustin Bena (1880—1962) 84
MARTIN T. CARANFIL, Liviu Rebreanu despre cinematografie 86

RECENZII

MIHAI FLOREA, *Eufrosina Popescu*; VALENTIN SILVESTRU, *Jules Cazaban* (*Letiţia Gîtză*) 89

CRONICĂ 93

STUDII ŞI CERCET. DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 12, NR. 1, P. 1—94, BUCUREŞTI, 1965

PDJA 2224/1

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MIHAIL SEBASTIAN

de SIMION ALTERESCU

Se împlinesc 20 de ani de la moartea celui care a lăsat teatrului românesc mesajul unei opere prea timpuriu încheiate. Dacă întîrziem din nou asupra dramaturgiei lui Mihail Sebastian, cu ocazia acestui moment comemorativ, nu o facem din obligaţia istoricului sau criticului consemnatar fidel al evenimentelor înscrise în calendarul istoriei culturale. Sîntem îndemnaţi să folosim prilejul pentru a confrunta cu spiritul contemporaneităţii această operă în care regăsim mereu şi cu aceeaşi emoţie răspunsul prob şi plin de poezie pe care l-a dat unul dintre cei mai sensibili scriitori dintre cele două războaie mondiale întrebărilor care au frămîntat conştiinţele într-o perioadă de acute contradicţii sociale şi frămîntări moral-intelectuale.

Opera lui Sebastian a apărut în teatrul nostru într-o epocă în care fizionomia artei scenice era caracterizată de tendinţa dramaturgilor şi regizorilor de a rupe cu estetica tradiţională, de tendinţa de a introduce în artă noi convenţii, de un proces de abstractizare care, ca şi în reeditarea sa actuală, avea şi atunci să ducă la o înstrăinare din ce în ce mai mare între teatru şi public. Teatrul era în acelaşi timp prizonierul unor forme dramatice convenţionale, instaurate cu autoritatea pe care le-a dat-o larga audienţă în publicul satisfăcut de ceea ce se numea *teatru simpatic* sau *teatru bulevardier*.

« Cine vrea să traducă în limbaj de teatru o mare problemă de conştiinţă este obligat ori să calce legile actuale ale teatrului, ori să sacrifice problema însăşi », spunea Mihail Sebastian, considerînd formele convenţionale ale teatrului ca fiind « un teribil pat al lui Procust ». Sebastian avea în anii de după primul război mondial acelaşi sentiment care l-a făcut pe Antonin Artaud să susţină că « teatrul actual este încă prizonierul formelor sale vechi » [1]. Sebastian era ostil formelor monotone ale teatrului burghez închistat în formule neevoluate ca tematică şi structură, era potrivnic totodată adepţilor tehnicismului teatral şi inovaţiilor care alterează conţinutul viu al operei dramatice, ca şi « teatrului de idei » lipsit de conţinut de viaţă. « Nu durează

[1] ANTONIN ARTAUD. *Le théâtre et son double*, cf. Philippe Sennart, în *Ionesco*, Paris, 1964, p. 90,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1

în artă decît ceea ce e sincer, reprezentînd un autentic mod de simţire »[2], postula Sebastian, manifestîndu-şi inaderenţa faţă de « marile îndrăzneli » moderniste şi inovaţiile sterile simultan cu ostilitatea pentru formulele învechite care falsifică esenţa dramei. Unii istorici literari şi teatrali au văzut în Sebastian doar pe apărătorul, consecvent şi real de altfel, al tradiţiei realiste, pe duşmanul declarat al inovaţiilor gratuite, şi pe această linie au raportat opera autorului *Jocului de-a vacanţa* la ansamblul literaturii dramatice care l-a precedat, confruntîndu-l cel mai adesea cu Cehov sau cu Marcel Achard, dar au scos mai puţin în evidenţă caracterul nou al dramaturgiei sale în raport cu contemporanii săi autohtoni şi în raport cu ceea ce aduceau nou în teatru Pirandello, Giraudoux sau Anouilh.

Dramaturgia lui Sebastian constituie un factor redresant, nou, al culturii româneşti dintre cele două războaie mondiale, în funcţie de esenţa umană a dramei sale şi în funcţie de modalitatea sa artistică. Anii de după primul război mondial cunosc o literatură impregnată puternic de spiritul comediei salonarde sau al dramei psihologist-erotizante. Repertoriul teatrului are ca centru de greutate producţiile teatrului bulevardier francez (H. Bataille, H. Bernstein, Denis Amiel, Maurice Donnay, Pierre Frondaie, Tristan Bernard,

[2] M. Sebastian, în *Rampa* din 25 ianuarie 1936.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Alfred Savoir). « Scenele româneşti — scria Sebastian în acei ani — sînt închise autorilor români; ele formează un debuşeu dezorientat al tuturor pieselor străine nu importă de unde ar veni şi nu importă ce valoare ar avea, dar opun o rezistenţă opacă producţiei originale ori epuizînd-o pur şi simplu, ori sabotînd-o »[3]. Mulţi « scriitori de piese » nu fac altceva decît să dea o replică aşa-zis autohtonă repertoriului bulevardier parizian. Caracterul evazionist al dramaturgiei se accentuează şi mai mult pe tărîmul dramei inspirate de « formulele noi » ale lui Kirkegaard sau Jacques Maritain. Dramele istorice ale lui Lucian Blaga, Ion Luca, V. Voiculescu manifestă o caracteristică comună în ce priveşte tendinţa de idealizare a vieţii feudale. Dacă pentru mulţi dramaturgi drama istorică este un pretext de evaziune din realitate, pentru M. Sorbul *(Letopiseţi)*, V. Eftimiu *(Prometeu)*, Al. Kiriţescu *(Borgia)*, Camil Petrescu *(Danton)* ea reprezintă mai mult decît un refugiu din calea teatrului bulevardier. Prin tematică şi obiective satirice, comedia dintre cele două războaie mondiale este mai ferită de influenţele dramaturgiei « amabile ». Cu toate acestea, comicul ei este generat de o viziune critică ce nu depăşeşte limitele unui intelectual revoltat. Satira vizează cu o frecvenţă remarcabilă imoralitatea relaţiilor politice-sociale şi a relaţiilor burgheze de familie *(Plicul* de L. Rebreanu, *Gaiţele* de Al. Kiriţescu), fenomenul specific postbelic al promovării falselor valori *(Dansul milioanelor, Marele duhovnic* de V. Eftimiu). Relaţiile politice fac obiectul comediei satirice a lui Tudor Muşatescu. Comedia mai cunoaşte acum o formă nouă, caracteristică epocii: *comedia amară* a unor « eroi » umili, dezarmaţi în faţa vieţii *(Omul cu mîrţoaga* de G. Ciprian, *Jocul de-a vacanţa* şi *Steaua fără nume* de M. Sebastian, *Idolul şi Ion Anapoda* de G. M. Zamfirescu). Drama socială cîştigă în această perioadă o calitate nouă. *Domnişoara Nastasia* şi *Sam* de G. M. Zamfirescu, *Jocul ielelor* şi *Suflete tari* de Camil Petrescu dau expresie tragediei existenţei individului în societatea capitalistă. Cu toate acestea, critica procesului de descompunere morală a societăţii burgheze nu-şi va căpăta în dramaturgia epocii virulenţa pe care o are în roman. Dramaturgia realistă dintre cele două războaie mondiale exercită o critică socială pozitivă, a cărei eficienţă scade însă cu cît ne apropiem de sfîrşitul epocii interbelice. Eroii lui G. M. Zamfirescu sau Camil Petrescu sînt nişte revoltaţi împotriva mediului în care trăiesc, dar care ies în general înfrînţi din mai mult sau mai puţin timida lor încercare de răzvrătire pentru a se elibera de conformismul vieţii burgheze. De cele mai multe ori aceşti eroi înfruntă injustiţia pentru a găsi justificarea propriei lor raţiuni de existenţă. Ei îşi proiectează însă efortul dinăuntru în afară, fug în întîmpinarea unei solidarităţi care să le risipească singurătatea, să-i smulgă din raportul disproporţionat în care se găsesc ca indivizi singulari faţă de o societate ostilă, dar ei nu cunosc tenacitatea şi duritatea luptei sociale, nu au consecvenţa apărării principiilor.

Dramaturgia lui Mihail Sebastian, alături de cea a lui Camil Petrescu, V. Eftimiu, G. M. Zamfirescu ş. a., este o contribuţie remarcabilă la continuarea spiritului realist al dramaturgiei clasice, caragialiene, într-o epocă în care literatura dramatică originală era impregnată de naturalismul psihologizant al lui A. de Herz sau Caton Teodorian, de simbolismul sentimental minulescian, de patologismul sexualist sau de mistica dramaturgiei arhaizante.

M. Sebastian în *R.F.R.*, III, 1936.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Mihail Sebastian, prin incriminarea severă a acelora care destramă cu brutalitate idealurile umanitare ale unor eroi ca Ştefan Miroiu sau Andronic, continuă spiritul tradiţiei comediei realist-critice. Dramaturgia lui Sebastian s-a afirmat ca o literatură de protest împotriva societăţii vremii, a moravurilor şi inumanităţii ei, ca o formă de protest împotriva teatrului bulevardier, a comediei triviale lipsite de poezie, şi ea constituie o legătură directă între comedia caragialiană şi comedia contemporană. Dramaturgia lui Sebastian este în acelaşi timp o dramaturgie de idei, care, mai mult decît formele manifeste ale *teatrului de idei*, este legată de reprezentarea pasiunilor în forme dramatice care tind spre relevarea unui catharsys progresiv, izvorît din însăşi reflectarea realităţii. Sebastian nu concepea teatrul în afara poeziei dramatice, în limitele unor demonstraţii strict raţionale. De aceea Sebastian este potrivnic teatrului pirandellian, teatru care deformează viaţa, subordonînd-o literaturii, teatru care, ca în *Cosi è (se vi pare)*, practică, după părerea sa, o trecere sumară de la teatru la filozofie. Sebastian impută teatrului pirandellian caracterul convenţional mecanic al acestuia, lipsa de viziune sinceră şi spontană sacrificată în favoarea sofisticii, ca şi faptul că personajele sînt transformate în nişte scheme ce slujesc o filozofie convenţională care ia locul poeziei dramatice. Sebastian vede în teatrul de idei — şi opera sa o confirmă — o literatură care nu sacrifică viaţa pentru artificiozitatea ideilor. Fără a fi conservator, el respinge originalitatea intrinsecă, noutatea ostentativă a operelor din care viaţa dezertează: « Orice originalitate care nu este decît un efort de voinţă e sortită să cadă grabnic »[4].

Opera dramatică a lui Sebastian, mai mult decît a oricăruia dintre contemporanii săi, este axată pe ideea căutării unei fericiri realizabile, a condamnării severe a platitudinii şi conformismului, a abuzului de putere, a injoncţiunii morale şi a relevării îndeosebi a elementului poetic din viaţă. Literatura sa dramatică a fost adeseori comparată cu literatura dramatică franceză interbelică[5]. Comparaţiile dintre dramaturgia lui Sebastian şi cea franceză au mers de la Bataille, Bernstein, Achard şi pînă la Giraudoux şi Anouilh. În dramaturgia lui Sebastian nu întîlnim însă tendinţa spre senzualism şi erotism a lui H. Bataille. Dragostea joacă un rol important în toate piesele sale; ea este o cale, şi nu secundară, spre adevăr, frumos şi poezie, dar nici *Jocul de-a vacanţa*, nici *Steaua fără nume*, nici *Ultima oră* nu cunosc tendinţa erotizantă, morbidă a lui Bataille, care dăduse teatrului din « la belle époque » *La possession* sau *La chair humaine*. Prea puţin apropiat de spiritul teatrului

[4] M. Sebastian, în *Rampa* din 25 ianuarie 1936.

Teatrul pirandellian influenţase existenţa artistică a unor dramaturgi români. George Ciprian, de pildă, tentat de strălucirea ideatică a procedeelor pirandelliene, scrie *Omul cu mîţoaga*, dar nici el nu-şi conduce eroul la concluziile « răposatului Matei Pascal » sau ale pretinsului *Henric al IV-lea*, care se refugiază într-o formă de viaţă adoptată temporar pentru a se izola de realitate. Cu toate că pornit de la principiul teatrului lui Pirandello, G. Ciprian compune personalitatea lui Varlaam, ca şi a « inspectorului », de aşa manieră încît în structura lor nu intră nici unul din elementele relativităţii demoralizante care-l determină, de pildă, pe eroul din *Henric al IV-lea* să se refugieze în mod conştient într-o viaţă fictivă. Ciprian contrazice procedeele pirandelliene de la care porneşte prin miezul dulce al piesei sale, în care se află adevărul vieţii şi poezia fericirii visate. În piesa lui Ciprian se simte pe deplin gustul amar al existenţei tragice a unor oameni contrafăcuţi de societate, dar se dezvăluie totodată omeneasca frămîntare a unor dezmoşteniţi ce caută limanul fericirii. Aici este evident, la modul poetic, că încrederea în om este suportul nădejdilor într-o viaţă nouă.

[5] Vezi M. Sebastian, *Opere alese — Însemnări despre teatrul lui M. Sebastian* de V. Mîndra (E.S.P.L.A., 1956) şi *Teatrul lui Mihail Sebastian* de B. Elvin (E.S.P.L.A., 1956).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lui Marcel Pagnol *(Topaze)* şi Marcel Achard *(Jean de la Lune)*, Sebastian este departe de spiritul teatrului lui H. Bernstein. Dramaturgul francez pleca de la o premisă străină gîndirii literare şi estetice a lui Sebastian. (« Nous sommes des touristes en quête fièvreuse de pittoresque »). *Melo*, *Le Secret* şi mai tîrziu *La Soif* se înscriu în aria unei drame psihologice în care studiul caracterelor este realizat prin mijlocirea acţiunilor de şoc, deci prin folosirea unei modalităţi opuse investigării psihologice subtile, proprie teatrului lui Mihail Sebastian. Acesta practică o psihologie minuţioasă plină de circumspecţie şi delicateţe în relevarea aspiraţiilor şi dezideratelor eroilor săi.

Între Giraudoux şi Sebastian se poate face, în primul rînd, apropierea unei impresionante coincidenţe biografice-literare. Ambii au parcurs calea de la proză la dramă şi ambii şi-au reprezentat operele de căpătîi, postum, în 1945 *(La Folle de Chaillot, Ultima oră)*. Dar, în timp ce sursa principală de inspiraţie a lui Giraudoux rămîne literatura clasică *(Ondine, Electre, Amphytrion, La Guerre de Troie n'aura pas lieu)*, Sebastian rămîne preocupat de existenţa contemporană a intelectualului, fără a recurge la parafraze actualizante şi cultivînd metafora dramatică în planul unei lumi poetice reale, fără a o altera prin calambur şi cuvînt de spirit în sine. Giraudoux impune personajelor sale limbajul, preţiozitatea şi subtilitatea proprie, îndepărtîndu-şi tot mai mult personajele din sfera umanului şi înglobîndu-le în zona simbolului abstract. Străin oricăror modalităţi abstracte, Sebastian cultivă detaliul în sprijinul caracterizării psihologice, analizează în mod concret şi sensibil existenţa reală a individului. Între Giraudoux şi Sebastian există însă o identitate programatică. Ambii pornesc de la ideea că teatrul contemporan se află într-un declin nejustificat [6]. « Si à Paris le public a risqué de perdre la notion du théâtre, c'est-à-dire du plus grand art, c'est qu'un certain nombre d'hommes de théâtre ont prétendu ne faire appel qu'à sa facilité, et par suite à sa bassesse. Il s'agissait de plaire, par les moyens les plus communs et les plus vils » [7], scrie Giraudoux în acelaşi timp cu Sebastian, care imputa teatrului nostru dintre cele două războaie mondiale că este *o artă cu punţile tăiate*, deoarece « nici o idee nouă n-a pătruns de multă vreme în această obosită artă, nici un om n-a bătut de multă vreme la această poartă veche » [8].

Giraudoux, Anouilh, Charles Vildrac, poetul lucrurilor fără poezie, dau teatrului francez o dramaturgie într-o formă literară superioară, avînd în centrul preocupărilor ideea de puritate, inoculînd eroilor pasiunea, uneori absolută, a unei purităţi ideale care depăşeşte limitele concretului *(Ondine, Le Rendez-vous de Senlis, Paquebot Tenacity)*. Acest teatru, care a avut un mare ecou în public şi a caracterizat o întreagă epocă din istoria teatrului modern, rămîne doar ca un poetic şi nostalgic deziderat al unei purităţi absolute irealizabile.

M. Sebastian a creat o dramă în aparenţă mai puţin scînteietoare, mai puţin originală ca formă şi structură, dar, păstrînd concepţia tradiţională asupra dramei şi arhitecturii ei, Sebastian a creat o formă dramatică superioară prin universul ei de umanitate şi prin modalitatea literară elevată. Caracteristic dramaturgiei lui Sebastian este în primul rînd modul în care

[6] M. Sebastian şi-a exprimat admiraţia pentru factura poetică a teatrului lui Giraudoux în articolul *Ceva despre teatrul lui Giraudoux*, în *Rampa* din 22 septembrie 1935.

[7] Giraudoux, cf. Juan Guerrero Zamora, *Historia del teatro contemporaneo*, vol. III, Barcelona, 1962, p. 195.

[8] M. Sebastian, în *Viaţa romînească*, 1938, nr. 10.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

comunică spectatorului raporturile dintre lumea reală şi lumea imaginară sau concretă a eroilor săi. Mai mult decît eroii lui Giraudoux, Anouilh sau Charles Vildrac, eroii lui Sebastian « possèdent à l'état latent tous les sentiments, toutes les aspirations, toutes les raisons conscientes et subconscientes de l'être »[9].

M. Sebastian se întîlneşte în aspiraţiile sale literare cu etern actualul Jules Renard, pe care-l admiră, din care se inspiră, care i-a modelat sensibilitatea adolescentă şi i-a mobilat solitudinea[10]. Fidelitatea lui Sebastian faţă de renardism nu se relevă numai din citarea frecventă în însuşi jurnalul său — reeditare personală a modului de introspecţie practicat de Jules Renard —, ci în însăşi substanţa renardiană a prozei şi dramei sale. De aici vine pasiunea pentru investigarea substanţei umane, minuţia psihologică, intenţia de a da cuvîntului semnificaţia reală, rigoarea pentru formă, dorinţa de puritate şi transparenţă şi însuşi gustul pentru teatru.

În atmosfera multiplelor şcoli şi curente contradictorii, Sebastian a dat teatrului românesc o dramaturgie care are ca preocupare majoră omul concret, căutarea adevărului, a fericirii, o literatură dramatică în care autorul investighează aspiraţiile eroilor săi, constrîngerile la care aceştia sînt supuşi de către mediul social. Dramaturgia lui Sebastian se caracterizează în primul rînd prin ambianţa sa emoţională, prin marea căldură afectivă pe care o degajă, prin modul în care acţionează asupra spectatorului. Forma clasicizantă a dramei sale este impusă de dorinţa autorului de a revela existenţa concretă a eroilor, dezideratele lor latente şi energiile lor potenţiale. Piesele lui Sebastian impresionează prin marea sensibilitate a dramaturgului, care se revarsă generos asupra eroilor şi a spectatorilor. Aceasta face ca piesele lui să ne preocupe, să sălăşluiască în noi după lectură sau să supravieţuiască perisabilităţii spectacolului.

S-a vorbit frecvent de poezia teatrului lui Sebastian ca de o poezie intrinsecă a dramei, dar ceea ce asigură perenitatea operei sale este modul în care poezia dramatică grefează viaţa afectivă a spectatorului, modul în care-şi găseşte corespondenţe în existenţa spirituală a acestuia. Proza lui Sebastian *(Oraşul cu salcîmi, Accidentul, De două mii de ani, Femei)* este o literatură introspectă în viaţa adolescentină şi în universul de idei contradictoriu al unui inadaptabil. Pătrunderea în lumea dramaturgiei coincide la M. Sebastian cu maturizarea artistică şi ideologică, cu clarificarea confuziilor pe care le-a străbătut, cu ancorarea sa puternică în realitate şi cu înţelegerea obiectivă a acesteia. Optînd pentru dramă, scriitorul mărturisea: « Pentru un romancier teatrul este fascinant ca o aventură. E o ieşire din singurătate. E o încercare de a realiza efectiv gîndul creator. Există în teatru, în ciuda ficţiunilor cu care lucrează, o anumită realitate tangibilă, care-i poate da romancierului iluzia că se întîlneşte într-adevăr cu propriile lui plăsmuiri, detaşate de el şi devenite în mod fizic autonome »[11]. Trecerea de la proză la dramă se impunea deci ca o necesitate literară şi de concepţie. Scriitorul, care mărturisea încă din romane şi nuvele o bună ştiinţă a construcţiei situaţiilor dramatice, a dialogului caracterizant plin de nerv şi de subînţelesuri, nu opta pentru teatru

[9] PAUL ARNOLD, *Frontières du théâtre*, Paris, 1946, p. 263.

[10] În jurnalul său, M. Sebastian arăta la 16 aprilie 1936: « ... Ar trebui să scriu o carte despre Jules Renard în care să explic prin el amorul meu pentru Franţa ».

[11] M. SEBASTIAN, în *Viaţa românească*, 1938, nr. 10.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

numai pentru că îl solicitau noutatea şi particularităţile genului. Găsim de altfel în piesele lui Sebastian reluate personaje din nuvele şi romane (Miroiu din *Într-un oraş înzăpezit*, Domnişoara Cucu din *Într-un liceu de fete)*. Existenţa nouă, dramaturgică, a acestora se desfăşoară pe datele unei optici îmbogăţite, care reflectă stadiul nou al ideilor, al experienţei de viaţă, al concepţiei scriitorului dornic să afle căile spre fericire dincolo de hotarele mediocrităţii lumii burgheze. Opţiunea pentru literatura dramatică reprezintă pentru noul dramaturg o rupere de intimismul romanelor sale de dragoste, ieşirea din singurătate.

Primele două piese *(Jocul de-a vacanţa*, 1939, şi *Steaua fără nume*, 1943) sînt expresia literară a dorinţei scriitorului de a evada din realitatea sufocantă a mediului burghez. În amîndouă piesele răzbate suferinţa intelectualului care nu se poate adapta conformismului societăţii. Obiectivîndu-se în Ştefan sau în profesorul Miroiu, Sebastian nu pledează pentru o simplă evadare din realitate. Evadarea acestora, sau, mai bine zis, dorinţa lor de evadare, este izvorîtă din necesitatea unui alt mod de trai. « Jocul de-a vacanţa » al celor izolaţi în pensiunea Weber nu este o fugă în sine din lumea reală, ci doar expresia nevoii de a dezerta din societatea burgheză. Călătoriile imaginare ale lui Bogoiu, « jocul de-a fericirea » al lui Stef sînt paliative ale unor intelectuali care nu desluşesc alte mijloace de a se smulge din rutina şi mediocritatea vieţii cotidiene. Corina, de care se îndrăgostesc Bogoiu, Ştefan şi adolescentul Jeff, nu constituie numai pretextul unei intrigi amoroase, ci ea devine simbolul noutăţii pe care aceştia o caută, simbol al purităţii contrastante cu acel *acasă* plin de « lucruri de care te-ai săturat . . ., de aceeaşi viaţă care nu se mai schimbă ». Realitatea, întruchipată în cei doi burghezi care tulbură liniştea acestui « joc de-a uitarea », îi trezeşte şi le aduce aminte că la sfîrşitul lunii de vacanţă viaţa lor va reîncepe la fel. Aceeaşi căutare a fericirii îl caracterizează şi pe Miroiu din *Steaua fără nume*. Dramaturgul l-a legat pe acesta de mediul concret al provinciei, al vieţii patriarhale şi anoste, cu funcţionari tipicari şi corupţi (Şeful gării), cu profesoare fete bătrîne fals moraliste (Domnişoara Cucu), cu artişti nerealizaţi care trăiesc o viaţă întreagă cu mirajul unei neaşteptate smulgeri din mediocritate şi inerţie (Profesorul Udrea). Dorinţa de evadare apare la Miroiu, ca şi la Ştefan sau la Bogoiu, din setea de noutate, din dorinţa de înfrîngere a mediocrităţii vieţii tîrguşorului de provincie. Pentru Miroiu, gara orăşelului reprezintă « trambulina pentru saltul în noutate », este « marea, portul, necunoscutul, depărtarea », este « dorul de a fugi, de a pleca în altă parte, în altă lume ». Profesorul Miroiu, îndrăgostit de astronomie, îşi caută o fericire iluzorie în lumea astrală, în « steaua fără nume ». Viaţa i se pare o aventură ridiculă, monotonă, plată, visul său de fericire este determinat de speranţa că « poate acolo sus tot ce e aici greoi şi apăsător devine uşor, tot ce e aici întunecat şi opac devine luminos şi transparent ». Iluzia fericirii pe care i-o dă întîlnirea cu Mona, întruchipare a « stelei fără nume », se va spulbera însă prin prezenţa brutală a lumii lui Grig în care Mona se întoarce.

Cu *Ultima oră* (1944—1945), dramaturgul se integrează şi mai mult în realitate. Este aici o confruntare care pune în contrast puternic cinstea modestului profesor Andronic şi a studentei Magda Minu cu lumea hoţilor. Avem de-a face cu o comedie satirică în care sînt demascate cu îndîrjire culisele vieţii publice, corupţia ministeriabililor şi a presei, rapacitatea Bucşanilor. Alexandru Andronic continuă linia lui Ştefan şi Miroiu. Spre deosebire

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de aceştia, Andronic nu mai este însă îndrăgostit de o himeră. Pasiunea lui ştiinţifică pentru Alexandru cel Mare este indirect mărturia dorinţei sale de a se realiza, de a se regăsi în acest erou curajos, impunător, care contrastează cu resemnarea sa « Alexandru cel Mic ». Andronic este mai legat de viaţă decît Miroiu. Magda Minu face legătura între Andronic şi realitatea înconjurătoare. De data aceasta « steaua fără nume » nu mai este iluzorie, ci determină o întoarcere a eroului în viaţa reală, într-un conflict puternic cu societatea. Prezenţa întîmplătoare şi nedorită a vilegiaturiştilor din *Jocul de-a vacanţa* sau a lui Grig din *Steaua fără nume*, care spulberă iluziile de fericire ale celor ce o căutau refugiaţi într-un univers propriu, este înlocuită în *Ultima oră* prin lumea lui Bucşan, materializare a piedicii principale din calea fericirii eroilor lui Sebastian.

Nostalgicul autor al *Oraşului cu salcîmi* nu a avut o viziune tragică asupra vieţii. Dar tragismul intră în componenţa dramei sale şi se împleteşte cu comicul. Această sinteză a comicului şi tragicului constituie particularitatea teatrului lui Sebastian. Originalitatea şi personalitatea scriitorului se recunosc în felul în care acesta foloseşte elementul comic pentru a reda cu mai multă profunzime complexitatea vieţii, în felul în care subiecte simple şi obişnuite se ridică la nivelul unor simboluri legate de probleme esenţiale ale vieţii. În teatrul lui M. Sebastian logica exterioară acţiunii piesei este dublată de condiţionarea psihologică a eroilor şi a acţiunilor lor. Eroii lui Sebastian trec prin piesă cu un laitmotiv psihologic. Dramaturgul realizează atmosfera şi caută să comunice prin detalii şi particularităţi sugestive. Dialogul este viu şi direct, plin de replici bogate în subtext care antrenează spectatorul în lumea de idei a piesei şi a eroilor. Sebastian a afirmat prin creaţia sa teatrul de idei bazat pe gîndire şi poezie: « Este, în sfîrşit, nevoie să spun că gîndirea, poezia, meditaţia nu formează, aşa cum cred « specialiştii », un simplu lest nefericit al teatrului şi că, dimpotrivă, teatrul nu va putea fi salvat ca artă decît tot prin poezie şi gîndire » [12].

Jurnalul pe care ni l-a lăsat M. Sebastian dezvăluie laboratorul intim de creaţie al dramaturgului, evoluţia gradată şi laborioasă a procesului de creaţie legat de felul de a gîndi al scriitorului. Destăinuind modul de elaborare al pieselor sale, Sebastian vădeşte o mare conştiinciozitate. Scriitorul îşi impune ca obiective principale, dincolo de planurile concrete ale piesei şi scenelor, claritatea şi sobrietatea, cîştigarea unei viziuni clare asupra situaţiilor, o organizare minuţioasă a replicilor. Dar în primul rînd punctul de plecare al creaţiei este gestaţia ideilor, faza revelaţiei lumii personajelor, chiar dacă uneori în imagini încă nedefinite. Preocuparea pentru conţinutul şi forma operei dramatice este sincronă şi interdependentă. Pentru autorul *Ultimei ore*, dificultăţile de construcţie dramatică sînt legate de psihologia eroilor, iar independenţa de mişcare a eroilor este condiţionată de sinceritatea şi de fidelitatea personajelor în raport cu năzuinţele lor. Jurnalul lui Sebastian este, ca şi cel al lui Jules Renard, o impresionantă profesiune de credinţă asupra metodei sale de creaţie, asupra principiilor şi scrupulozităţii care determină calitatea literară a operei sale dramatice şi a observaţiei lucide asupra realităţii. Multe din paginile jurnalului demonstrează cît de mare era preocuparea lui Sebastian pentru caracterul teatral al pieselor sale. Teatralitatea operei sale are particularităţile unei dramaturgii care se refuză elementelor de şoc ale teatrului bernsteinian, dar care nu se limitează nici la ceea ce a fost numit

[12] M. Sebastian, în *Viaţa românească*, 1938, nr. 10.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în mod frecvent cehovismul lui Sebastian. Teatralitatea comediilor lui Sebastian se constituie din îmbinarea difuză şi subtilă de lirism dramatic şi satiră, de atmosferă poetică şi luciditate critică, din alternarea accentelor şi a ritmurilor contrastante, din economia dramatică, concentrarea dialogului şi lapidaritatea expresiei. Teatralitatea operei lui Sebastian se realizează în spectacol printr-o atmosferă care nu rămîne însă în cadrul limitat al scenei. Substratul ei poetic, ritmurile variate şi subtile o feresc de uniformitate şi o fac să se reverse asupra spectatorului, antrenîndu-l în universul de idei al personajelor, în sfera lor afectivă, plină de incantaţie. Nu este vorba de o atmosferă în sine, intrinsecă spectacolului, ci de o atmosferă iradiantă, care ne învăluie « comme la sonorisation extrêmement discrète et sous-jacente de nos états intérieurs et de multiples colloques que nous entretenons peut-être, à notre insu, avec des mondes invisibles » [13]. Secretul permanenţei operei lui Sebastian stă în substanţa teatralităţii sale, în încărcătura emoţională a conflictului, a dialogului, a replicii şi limbajului, în valoarea de expresie şi concreteţea pe care o acordă Sebastian cuvîntului.

Teatrul absurdului din zilele noastre se bazează în primul rînd pe anularea importanţei şi semnificaţiei cuvîntului, pe destrămarea teatralităţii dramei, pe principiul transformării limbajului într-o materie inertă care ascunde un imens vid sufletesc. În drama lui Antonin Artaud, S. Becket sau Eugen Ionescu, cuvintele proliferează anormal, tumoral, şi o dată cu sensul riscă să-şi piardă şi încărcătura emoţională, teatrală în ultimă consecinţă, ceea ce ne face să ne amintim de cuvintele cu care M. Sebastian întîmpina suprarealismul după primul război mondial: « O imagine nu e altceva decît un semn în descifrarea unor taine, independente de ea şi cu mult mai adînci. E o algebră suprapusă unor adevăruri ce urmează să fie aflate. Cine o exersează numai pentru gimnastica cifrei îi perverteşte cu naivitate înţelesul » [14].

Teatrul lui Sebastian rămîne mereu un refugiu pentru arta cuvîntului, pentru sensurile subtile şi evocatoare ale metaforei dramatice, pentru conţinutul emoţional al cuvîntului. De aceea teatralitatea operei lui Sebastian va găsi permanent un ecou puternic în lumea spirituală a spectatorului contemporan. Dramaturgia lui Sebastian nu aparţine teatrului « vieux style »; ea îşi păstrează integral puterea de atracţie. Teatrul lui Sebastian nu are pentru noi numai farmecul unei flori presate între filele unei cărţi în împrejurări evocatoare; el îşi păstrează actualitatea pentru că, spre deosebire de mulţi alţi dramaturgi dintre cele două războaie mondiale, Sebastian nu a confundat niciodată poezia cu florile de retorică, pentru că tragicul şi comicul nu au fost sacrificate niciodată pe altarul, atît de adulat în trecut, al sentimentalismului şi nici pe cel, atît de venerat astăzi, al tehnicismului.

El este împotriva acelora care-şi fundamentează creaţia în primul rînd pe crearea unei noi tehnici dramatice în sine: « . . . Impresia mea e că o tehnică nu se creează. Ea se desprinde din materialul de viaţă pe care-l ordonează. Întîi este Caragiale şi pe urmă vine tehnica interpretării lui. Nu văd, nu înţeleg o tehnică de teatru în abstract. Văd o operă dramatică şi înţeleg că ea cuprinde un stil ce trebuie exprimat scenic. Altă tehnică — instrument autonom de text — mi se pare că nu poate fi decît o tehnică sterilă » [15].

[13] Paul Arnold, *Frontières du théâtre*, p. 281.

[14] M. Sebastian, în *Tiparniţa literară* din 4 februarie 1929.

[15] M. Sebastian, în *Rampa* din 14 februarie 1936.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Eroii lui Sebastian nu abdică niciodată de la raţiune, şi mai ales nu abdică de la o viaţă interioară plină de poezie şi aspiraţii. Singuri de multe ori, eroii lui Sebastian nu rămîn totuşi nişte izolaţi (vezi *Insula*, piesă neterminată), îşi găsesc întotdeauna un corespondent spiritual, îşi obiectivează dorinţa lor frustă de fericire în dragoste, în ştiinţă, în lumea astrală sau într-un prestigios şi stenic personaj istoric, într-o lume morală care să nu mai contrazică dorinţa lor de puritate şi adevăr. « *Le pays où l'on n'arrive jamais* n'est pas une contrée géographique, une *terra incognita* qui est encore à explorer et à conquérir, c'est un royaume moral où l'on ne peut accéder que si l'on est bon et pur, si l'on est frais, si l'on sait aimer » [16]. Dar lumea stelară a lui Miroiu, « Jocul de-a vacanţa » al lui Stefan, mitul lui Alexandru cel Mare pentru Andronic nu sînt o *terra incognita* în care nu vor ajunge niciodată. Dramaturgia lui Sebastian este optimistă şi stenică prin perspectiva pe care o deschid eroii săi, prin faptul că lumea pe care o doresc nu rămîne « o ţară în care nu se ajunge niciodată ».

M. Sebastian depăşea pragul istoric al epocii dintre cele două războaie mondiale, dramatizînd romanul de rezistenţă *Nopţi fără lună* de John Steinbeck, adaptînd *Potopul* de Berger şi creînd *Ultima oră*. El ieşea din război condamnînd fascismul, exaltînd sentimentul de solidaritate, prefigurînd posibilitatea eliberării omului de teamă şi opresiune, de schilodirea morală. El întrezărea căile ce aveau să ducă curînd spre un climat social şi moral în care Stefan, Miroiu sau Andronic ar fi putut să-şi materializeze « evaziunile ».

Dramaturgia lui Sebastian îşi caută expresia artistică în echilibrul care condiţionează poezia, teatralitatea, lirismul dramatic ca mijloace principale ale comunicării dezideratului şi imaginii unei vieţi adevărate. Nu putem să nu ne gîndim că în căutarea realizării pe tărîmul teatrului abstract, a unei noi imagini de viaţă, însuşi Eugen Ionescu ajunge în ultimele sale piese *(Rinocerii, Le roi se meurt)* — împotriva propriei sale doctrine — la formele teatrului concret.

Originea comună, punctul de pornire comun al dramaturgiei caragialiene (« care rămîne, în ciuda timpului ce trece, linia mare a teatrului românesc » [17]), viziunea critică şi corectivă asupra lumii, problematica existenţei individului în societatea modernă în două etape distincte caracterizează opera celor doi scriitori. Eugen Ionescu a dat epocii şi societăţii în care trăieşte teatrul neliniştii şi spaimei omului contemporan, împins sub imperiul iraţionalului. Sebastian a dat teatrului nostru o dramă a aspiraţiilor morale ale unor intelectuali care acţionează sub imperiul raţionalului, o dramaturgie a purităţii şi candoarei, a dorinţei de elevare morală. Sebastian a întrezărit şi ne-ar fi dat astăzi cu siguranţă drama individului eliberat de injoncţiunea mediului social potrivnic, ar fi creat o dramă al cărei erou s-ar fi constituit din plenitudinea umanismului socialist.

[16] Philippe Sennart, *Ionesco*, p. 112—113.

[17] M. Sebastian, în *Rampa* din 11 noiembrie 1936. În repetate alte rînduri M. Sebastian a demonstrat actualitatea lui Caragiale, prezenţa operei acestuia în « circulaţia vie a valorilor de artă ». « În ce ne priveşte — spunea M. Sebastian — noi nu credem că societatea românească « s-a descaragializat ». Pretutindeni, în politică şi în cultură, Caţavencii şi Farfurizii abundă. În cele mai neaşteptate medii « situaţii tipic şi irezistibil caragialeşti se ivesc, spre tristeţea, dar şi spre desfătarea noastră » *(Viaţa românească*, 1939, nr. 11).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NICOLAE FILIMON, CRITIC DRAMATIC

de LETIŢIA GÎTZĂ

Creator al primului nostru roman realist-critic, N. Filimon îşi face debutul literar în publicistică inaugurînd rubrica foiletonului muzical şi fundamentînd în presa românească din deceniul al 6-lea al secolului trecut activitatea de critic teatral profesionist. Inedită în ziaristica vremii este în primul rînd atitudinea scriitorului faţă de profesiunea de critic teatral, pe care o practică în specialist, considerînd-o nu ca pe o îndeletnicire derivată, ci ca pe o principală vocaţie scriitoricească, făcînd din această activitate parte consubstanţială a operei sale literare.

La data cînd publică Filimon, într-o fază de maturizare a culturii şi de definire a valorilor ei originale, critica răspunde noilor obiective din această etapă şi, deschisă ideilor novatoare ale timpului, se integrează în orientarea generală a esteticii curente. Socotită la această dată drept « unul din cele mai active instrumente ale spiritului uman modern » [1] şi înţeleasă astfel şi de scriitorul român, critica devine şi în publicistica acestuia « clinică de fiecare zi la căpătîiul bolnavului », chemată să dezvăluie în adîncime « ranele instituţiei teatrale şi să contribuie la vindecarea lor » [2].

Spre deosebire de atitudinea critică de generală şi încurajatoare bunăvoinţă, manifestată într-un prim stadiu de dezvoltare a literaturii şi artei româneşti, în această nouă etapă istorică, în prelungirea dezideratelor *Daciei literare* către o critică « aspră şi nepărtinitoare », intransigenţa sporeşte şi critica lui Filimon începe prin a viza problemele de fond ale mişcării noastre teatrale. El îşi îndreaptă atacurile în primul rînd împotriva politicii oficiale, care acordă în continuare regim preferenţial companiilor de operă italiană şi care încurajează tot mai făţiş activitatea impresarilor străini în dauna Teatrului Naţional şi în dispreţul elementarelor îndatoriri faţă de publicul românesc. Animat de un profund patriotism, criticul denunţă într-o activitate jurnalistică susţinută « răul mare şi întins în toată economia corpului teatral » [3], operele

[1] SAINTE-BEUVE, *Despre genul critic şi despre Bayle*, în *Portraits littéraires*, vol. I, Paris, 1830, p. 127.

[2] Cronica la *Lucia de Lammermoor*, în *Naţionalul*, nr. 99, 1858, noiembrie 20.

[3] *Despre teatrul italian*, în *Naţionalul*, nr. 25, 1858, martie 3.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ciuntite şi denaturate de « necapacitatea » artiştilor, incidentele şi scandalurile, anacronismele de montare şi, în general, « lipsa de unitate şi de acord a ansamblului »[4] în totalitatea lui. Cu competenţă şi în deplină cunoaştere a realităţilor locale, el oferă repetate soluţii de remediere, « nefiindu-ne iertat a sta mai mult timp în loc şi nici a retrograda într-o etapă de reforme radicale şi progres, cînd capitalei îi revine marele rol de a forma în ea centrul inteligenţei şi culturii întregului popor »[5].

Critica se încorporează acum frontului comun de făurire a unei conştiinţe artistice, naţionale, şi Filimon, intelectual de primă generaţie, provenit din rîndurile micii burghezii, spirit autodidact şi de largă receptivitate faţă de fenomenul de cultură, face din publicistică o activitate susţinută de instruire a publicului românesc în probleme de teorie şi istorie a artei muzicale şi dramatice.

Urmărind nu numai efectul didactic de strictă informare, critica lui Filimon militează deopotrivă pentru cultivarea sensibilităţii estetice, pentru educarea publicului în raport cu adevăratele cerinţe ale spectacolului de operă. Se solicită astfel atenţia la « nuanţe », se trezeşte interesul pentru « precizie şi punctualitate » în interpretare[6], pentru aplaudarea realelor talente. Se inculcă treptat în rîndurile largi ale spectatorilor bunul gust artistic şi un nou spirit de înţelegere a reprezentaţiei de operă şi teatru. Legătura de fiecare zi cu scena şi cu problemele de organizare internă ale companiei de operă italiană, ca flautist în orchestra acestui teatru timp îndelungat, marea sa pasiune pentru muzică şi o temeinică pregătire în acest domeniu[7] îl ajută pe Filimon ca retrospectiv şi mai apoi prin cronicile sale la zi să împlinească o privire de ansamblu asupra felului în care se prezenta spectacolul de operă la noi în ţară la epoca dată, asupra repertoriului jucat şi, implicit, asupra publicului şi procesului său de educare artistică. Este pentru prima oară în istoria criticii noastre de teatru cînd se încearcă o sistematizare de acest fel a unor date care privesc fenomenul teatral în complexitatea lui şi pe parcursul unei întregi etape de desfăşurare. Este pentru prima oară cînd toate laturile spectacolului sînt luate în discuţie într-o perfectă şi logică seriere a lor, cu referiri precise la autor şi operă, la partitură şi libret, la condiţiile punerii în scenă şi la interpretare, cu grija permanentă ca artiştii « să nu sacrifice partea dramatică celei muzicale »[8]. Cronicile sale urmăresc « analizul fiecăruia rol în parte » şi o apreciere globală asupra spectacolului în ansamblul său.

« Créer dans un genre, c'est ajouter à ce genre »[9], spune criticul francez A. Thibaudet, şi Nicolae Filimon, pionier al criticii muzicale şi drama-

[4] *Despre noua trupă italiană*, în *Naţionalul*, nr. 59, 1861, iulie 3.

[5] Cronica la *Vesperul sicilian*, în *Ţăranul român*, nr. 12, 1862, ianuarie 28.

[6] *Paralelism între fosta direcţiune şi cele de astăzi*, în *Naţionalul*, nr. 1, 1857, decembrie 5.

[7] Filimon citează în foiletoanele sale muzicale următoarele lucrări de specialitate: P. Giambattista Martini, *Storia della Musica* (3 vol.); P. Lichtenthal, *Dizionario e bibliografia della musica*; E. J. Fétis, *Traité complet de la théorie et de la pratique d'harmonie*; O. Reiche, *Cours de composition musicale*; T. A. Vitali, *Biografia lui Paganini*, ca şi articolele de critică muzicală ale lui J. d'Ortigue şi Paul Scuda. Vezi în acest sens şi G. Baiculescu, *Filimon, critic muzical şi dramatic*, în *Studii italiene*, VII, 1940, p. 77—78, şi acad. G. Călinescu, capitolul special dedicat culturii criticului în *Monografia* N. Filimon, în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, an IV, 1955, p. 223—354.

[8] *Cronica la Maria de Rohan*, în *Naţionalul*, nr. 14, 1859, ianuarie 25.

[9] A. Thibaudet, *La construction en critique*, în *Revue de Genève*; M. Ralea, *Scrieri din trecut în literatură*, Bucureşti, 1957, p. 235.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tice la noi în țară, lărgește perspectiva de interpretare, adaugă puncte de vedere noi atît în analiza spectacolului de teatru, cît și în tehnica publicistică, în redactarea foiletonului muzical și dramatic. Deosebind între funcția socială a artei și condiția ei estetică, el ridică nivelul de exigență față de calitatea artistică a repertoriului și față de spectacolul de teatru în general și, impunînd criticii o nouă modalitate de expresie, împletind comentariul de specialitate cu anecdotica și materialul documentar cu redactarea faptului de viață, înlesnește cronicilor sale o mai mare accesibilitate, le face să pătrundă mai ușor în marea masă de cititori. Cu o deplină încredere în capacitatea de luminare a spiritului uman, el însuși de o incontestabilă sete intelectuală, mărturisește cu articolele sale critice — pe lîngă legătura directă cu idealurile culturii noastre naționale — și un larg acces la izvoarele străine, contactul cu ideile de circulație ale timpului. Permanența în epocă a unor directive de bază de esență pașoptistă în orientarea mișcării teatrale la noi în țară potențează și critica lui Filimon, iar atitudinea de negare a spectacolului înțeles numai ca divertisment și lupta tot mai susținută de promovare a realismului în arta noastră teatrală se impun ca principale coordonate ale activității sale publicistice. Ca și Belinski, care se declară împotriva « spectacolului-jucărie » și pentru care realitatea este « deviza și ultimul cuvînt al lumii moderne, vorbind despre acea realitate al cărei principal teren e societatea »[10], și criticul român judecă opera de artă în lumina eficienței sale sociale și educative și se integrează cu întreaga sa activitate în curentul realist de critică a vechilor moravuri și instituții. Depășind stadiul unui « realism încă primitiv »[11], în care dramaturgia reflectă unele aspecte din societate, operînd însă « mai mult cu situații comice și mai rar cu caractere »[12], Filimon cere spectacolului de teatru să prezinte în primul rînd personajele și în deplina lor autenticitate, definite prin împrejurările particulare ale vieții lor, prin condițiile mediului social și ale epocii istorice în care acestea trăiesc[13].

O tendință nouă se schițează acum și în critica teatrală românească. Caracterele încep să fie explicate în procesul lor de devenire după multipla lor determinare naturală și socială, și principiile lui Sainte-Beuve — care consideră opera « un produs », o structură complexă pe care își lasă amprenta psihologia autorului, ascendența și întreaga lui dezvoltare într-un anumit mediu[14] — se fac simțite și în foiletoanele criticului român. Raportînd aceste principii criticii dramatice, el cere interpretării scenice să redea în primul rînd « ideea și geniul maeștrilor »[15], adevăratul colorit al operelor acestora, spectacolul de operă și teatru trebuind să reflecte acum nu numai datele realității, dar și spiritul autorului, marca originalității lui creatoare. Și, ca și Taine, care apreciază valoarea operelor literare după felul în care reprezintă și exprimă societatea în care acestea au fost pregătite[16], și Filimon înțelege că « misiunea artei este de a reflecta diferitele caractere și moravuri ale popoarelor în mersul lor către civilizare și de a corespunde cu exigențele lor »[17].

[10] V. Belinski, *Discours sur la critique*, în *Textes philosophiques choisis*, Moscova, 1948, p. XX.

[11] Paul Cornea, *Studii de literatură română modernă*, București, 1962, p. 141.

[12] *Ibidem*.

[13] Vezi cronicile la *Lucrezia Borgia*, în *Naționalul*, nr. 8, 1858, ianuarie 2, la *Ernani*, în *Naționalul*, nr. 89, 1860, noiembrie 10, și la *Vesperul sicilian*, în *Țăranul român*, nr. 12, 1862, ianuarie 28.

[14] Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, Paris, 1862, vol. III, p. 227.

[15] *Despre teatrul italian*, loc. cit.

[16] H. Taine, *Essai de critique et d'histoire*, vol. I, Paris, 1857, p. 229.

[17] *Cronica la Gibelini și Guelfi sau despre partidele muzicale*, în *Naționalul*, nr. 37, 1858, aprilie 17.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Racordîndu-şi critica mişcării de idei a epocii, Nicolae Filimon, militant neobosit pentru prestigiul culturii naţionale, subliniază « funcţia civilizatoare » a artei şi recunoaşte criticii, pe lîngă o primă şi fundamentală eficienţă social-politică, şi capacitatea « de a revărsa lumina asupra publicului, de a apropia spectatorul român de estetica teatrului, de frumuseţea operelor şi de naturalul expresiunii lor » [18]. Pe lîngă subtile aprecieri asupra autenticităţii cu care artiştii de operă acoperă sau nu cerinţele partiturii în reliefarea diferitelor caractere şi cu care criticul se dovedeşte un perfect cunoscător al problemelor de compoziţie şi de armonie, analiza amplă pe care o face fiecărui rol din punct de vedere dramatic îl indică în acelaşi timp ca pe un consecvent îndrumător al artei scenice spre « adevăr şi simplitate ». Cenzurînd « gestul de convenţiune » [19] al artiştilor de operă şi aplecarea specifică acestora către un joc de scenă artificios, el se declară adeptul unei interpretări în care « naturalul, uşurinţa mişcării şi declamarea plină de simţire » să contribuie la redarea « culorii particulare » a fiecărui personaj [20]. Măsuri severe de instituire a unei poliţii de scenă care să întreţină « iluzia realităţii » pe parcursul întregii reprezentaţii şi « cunoştinţe speciale » care să controleze cu riguozitate montarea operelor în decoruri şi costume fidele epocii şi locului în care se desfăşoară acţiunea sînt funcţii noi, precis delimitate în procesul creaţiei scenice, noi condiţii pe care criticul le impune teatrului de operă pentru ca acesta « să mişte curiozitatea publicului, să-i dezvolte şi să-i rafineze gustul, să-l aducă la gradul de a simţi şi înţelege opera în totul şi în amănuntele ei » [21]. Veridicitatea interpretării şi orientarea de ansamblu a spectacolului de operă pe făgaşul realismului scenic rămîn obiective de bază în cronica muzicală semnată de Nicolae Filimon.

De pe aceeaşi poziţie de principiu şi respectînd aceleaşi norme de gust artistic, criticul urmăreşte deopotrivă şi activitatea Teatrului Naţional şi, ataşat principiilor *Daciei literare*, analizează arta teatrală românească prin prisma aptitudinilor creatoare ale poporului, prin factorii interni care o determină şi care îi imprimă o fizionomie specifică. Filimon condiţionează existenţa şi perspectiva de viitor a teatrului românesc de dezvoltarea dramaturgiei naţionale, de specificul ei naţional şi protestează cu violenţă împotriva invaziei de traduceri şi adaptări, « lepădături ale teatrelor franţuzeşti » [22], care falsifică gustul publicului şi denaturează orientarea sănătoasă a teatrului românesc, afirmată încă din anii premergători revoluţiei din 1848.

Cu o contribuţie creatoare în curentul general de definire a individualităţii noastre specifice, scriitorul, care se remarcă prin reala sa capacitate de a reflecta critic societatea românească într-un anumit stadiu de dezvoltare a ei [23], pretinde dramaturgiei originale să valorifice trăsăturile proprii de gîndire, timbrul caracteristic poporului român şi exprimarea sentimentelor, în tradiţiile şi moravurile sale. « Publicul român poate să guste, să admire chiar, pe Hamlet, Mahomed sau Cid ; ajunge numai ca aceste piese să fie bine traduse

[18] *Ballo il maschero*, în *Buciumul*, nr. 292, 1864, octombrie 8.

[19] *Cronica la Maria de Rohan*, loc. cit.

[20] *Cronica la Traviata*, în *Naţionalul*, nr. 27, 1858, martie 10.

[21] *Despre teatrul italian*, loc. cit.

[22] *Escursiuni în Germania meridională*, în NICOLAE FILIMON, *Opere*, vol. II, Bucureşti, 1957, p. 49.

[23] Vezi romanul *Ciocoii vechi şi noi* şi nuvela *Nenorocirile unui slujnicar*, care îmbrăţişează critic o epocă de transformări structurale din istoria poporului nostru, a descompunerii feudalismului şi cea imediat următoare trădării revoluţiei din 1848.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

şi bine interpretate, dar ele nu o să deştepte în inima românului sentimentul patriotismului, al gloriei şi virtuţilor străbune precum ar putea face aceasta o piesă scrisă cu subiect naţional »[24], spune criticul şi extinde aceste principii asupra dezvoltării artei noastre teatrale în ansamblul său. Parte integrantă a spectacolului românesc în această etapă, muzica scrisă pentru piesele de teatru, pentru canţonetele şi vodevilurile lui V. Alecsandri, C. Negruzzi, Al. Russo sau M. Millo se supune, în consecinţă, aceloraşi recomandări de program care guvernează în perioada respectivă asupra întregului proces de creaţie artistică. Criticul duce mai departe cuvîntul lui Kogălniceanu, care vede în baladele şi cîntecele populare sîmburele poeziei naţionale şi cere compozitorilor să se inspire din producţiile folclorice, « din fluierul păstorului şi muzica ţăranului », şi să nu mai îmbrace « simţimintele şi ariile naţionale în veşminte străine »[25]. Se urmăreşte astfel şi în muzică realizarea unităţii dintre conţinut şi formă, dintre motivul dramatic de esenţă naţională şi fraza melodică de inspiraţie populară. Împotriva spiritului de imitaţie şi a influenţelor cosmopolite care alterează elementele de bază ale muzicii naţionale, împotriva facilităţii şi a falsei formule de a cînta « dueturile şi horurile româneşti » pe melodii extrase din operele străine, critica lui Filimon subliniază cu fiecare nou prilej aportul substanţial al compozitorului Flechtenmacher în crearea şi consolidarea muzicii dramatice româneşti[26].

Pasionat culegător de folclor şi făcînd muncă de pionierat şi în acest domeniu, criticul se integrează cu întreaga sa activitate ideologiei paşoptiste şi, în spiritul gîndirii ştiinţifice a lui N. Bălcescu, acordă creaţiei populare valoare de document şi apreciază autenticitatea pieselor de inspiraţie istorică după « diferitele tradiţiuni, după legendele şi baladele populare care stau de faţă »[27]. Privită astfel, prin confruntarea acestor izvoare, piesa *Jianul* de Millo şi Anestin nu corespunde, după părerea sa, cerinţelor genului, prin lipsa de « veritate istorică » şi prin insuficienta justificare dramatică a personajului principal, care se face expresia unei singure trăsături sufleteşti şi care « vorbeşte despre toate afară de cauza care l-a făcut să devină tîlhar »[28]. Autorii, în loc să facă din Jianul « un om ca toţi oamenii, cu momente de amor, de răzbunare şi reflexiune, a făcut din el un simplu bătăuş, şi apoi, trecînd la dezlegarea intrigii, la chestiunea de moralitate, în loc să-l pedepsească cum se cuvine pe Kir Serdar Stoica, încurajează crima şi dă o lovitură aspră virtuţii »[29]. Criticul impune, aşadar, în economia dramei contrabalansarea elementelor negative şi asigurarea unui deznodămînt justiţiar în favoarea principiului bun, acest punct de vedere, comun şi producţiei sale epice, explicîndu-se prin încrederea sa nedezminţită în capacitatea educativ-moralizatoare a operei de artă. Potrivit aceloraşi convingeri, el remarcă şi în analiza spectacolului *Prăpastiele Bucureştiului* că « răul ce critică această piesă întrece binele »[30], că peisajul social e falsificat, că în această adaptare făcută de M. Millo din franţuzeşte se atribuie societăţii noastre « vicii noi pe care încă nu le are »[31]. Principiu de primă importanţă în programul *Daciei literare*, respectarea specificului naţional în

[24] *Cronica la Tunsul Haiducul*, în *Ţăranul român*, nr. 9, 1862, ianuarie 7.

[25] *Cronica la Prăpastiele Bucureştilor*, în *Ţăranul român*, nr. 1, 1861, noiembrie 12.

[26] Vezi cronicile la *Baba Hîrca*, *Tunsul Haiducul*, *Cîrlanii*, *Crai-Nou*, *Cinel-Cinel* ş. a.

[27] *Cronica la Jianul*, în *Ţăranul român*, nr. 6, 1861, decembrie 17.

[28] *Ibidem*.

[29] *Cronica la Jianul*, în *Ţăranul romîn*, nr. 6, 1861, decembrie 17.

[30] *Cronica la Prăpastiele Bucureştiului*, loc. cit.

[31] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

prezentarea realităţii româneşti fundamentează şi cronica dramatică a lui Filimon, dar în judecarea operelor dramatice originale criticul apelează şi la alte criterii de apreciere. Valoarea literară, calitatea artistică a piesei de teatru intră deopotrivă în atenţia sa, şi problemele de meşteşug dramatic, de construcţie şi « ţesătură a intrigii », de prezentare a personajelor ca expresie a unor date caracteristice şi într-o complexitate de manifestări se discută acum frecvent alături de problemele de mesaj etic şi de finalitate educativă. Criticul îmbrăţişează deci într-o privire mai cuprinzătoare virtuţile şi scăderile scrisului dramatic românesc şi, în ansamblul creaţiei dramatice originale, îl aplaudă pe Alecsandri pentru salutara sa intervenţie în viaţa teatrului naţional, « pentru măestria cu care în producţiile sale uneşte utilul cu frumosul . . . , pentru felul în care îşi înţelege epoca şi specificul ei, pentru meritul cel mare de a cunoaşte foarte bine morbul de care suferă societatea în care trăieşte, făcîndu-se glasul ei » [32]. Reprezentativă pentru dramaturgia acestui scriitor român, *Coana Chiriţa*, surprinsă în diferite momente ale existenţei sale, plasată într-un anumit mediu social şi de familie şi îmbogăţită mereu cu noi amănunte de viaţă, se impune ca unul din cele mai izbutite personaje dramatice ale epocii. « Chiriţa nu este o ficţiune, ci un adevăr, *un tip real*, din care se găsesc o mulţime şi în Moldova şi în Valachia » [33], conchide Filimon şi salută popularitatea acestui personaj şi autenticitatea lui ca pe o reală victorie a literaturii noastre dramatice. Observaţia socială şi legătura nemijlocită cu viaţa reală garantează deci drumul către o literatură dramatică specific naţională, şi numai în funcţie de valoarea acestei literaturi judecă el calitatea artei scenice interpretative şi posibilităţile de dezvoltare a instituţiei teatrale româneşti. « Pînă cînd nu vom avea un repertoriu de drame şi comedii naţionale, nu vom avea nici actori buni şi nici teatru naţional » [34], spune criticul, recunoscînd în interpretarea actorului particularităţi specifice ale poporului din care acesta face parte. Aşa explică Filimon existenţa unor şcoli teatrale diferite, aşa explică îndeosebi caracterul de teatru naţional, care se defineşte ca atare nu numai prin factura naţională a repertoriului, dar şi prin aceea a interpretării, pentru că « pasiunile umane, deşi sînt tot aceleaşi la fiecare naţiune, deşi hotentotul şi groenlandezul simt amorul, durerea şi desperarea ca şi francezul sau italianul . . . , nuanţele caracterelor şi modul de exprimare a acestor pasiuni diferă foarte mult de chestiuni de climat şi civilizaţiune, de diferitele moravuri şi maniere locale, de necesităţile fizice şi morale ale fiecărei naţiuni; şi se va vedea cum se naşte ideea de a-şi crea fiecare popor teatrul său în parte » [35]. Cu o contribuţie fundamentală în opera de promovare a realismului în teatrul naţional, creaţiile marelui actor Matei Millo înlesnesc criticului formularea unor valoroase opinii cu privire la practica profesională actoricească. Compunerea rolului ca rezultat al unor îndelungi observaţii asupra realităţii, studierea diferitelor curente de artă teatrală, cunoaşterea biografiei personajului interpretat şi identificarea cu condiţiile de viaţă ale acestora sînt cîteva recomandări care, în procesul de creaţie scenică, îşi păstrează pînă astăzi întreaga lor valabilitate: « . . . Trebuie ca artiştii noştri să cunoască arta dramatică în toată întinderea ei, să aibă idei solide despre tradiţiile fiecărei şcoale în parte, despre

[32] *Cronica la Coana Chiriţa în Iaşi*, în *Ţăranul român*, nr. 15, 1862, februarie 18. De semnalat aici rapelul pe care Filimon îl face cu metoda critică a lui Taine în ceea ce priveşte dependenţa directă a operei de artă de mediul social care o produce.

[33] *Ibidem* (subl. ns.).

[34] *Cronica la Tunsul Haiducul*, loc. cit.

[35] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

etnografie şi mai cu seamă despre viaţa intimă şi despre manierele particulare ale eroilor ce-i vor interpreta »[36].

Justeţea criticii lui Filimon în problemele dramaturgiei originale şi în cele ale interpretării scenice şi contribuţia remarcabilă pe care o are în dezvoltarea mişcării teatrale la noi în ţară fac dovada legăturii sale directe cu gîndirea progresistă a epocii şi mărturisesc răspunderea morală a criticului faţă de idealurile de cultură ale poporului său. Scriitorul nu a participat la revoluţia din 1848, dar opera sa literară şi întreaga sa activitate publicistică îl recomandă ca pe un luptător de idei angajat în marea acţiune istorică. În această etapă postpaşoptistă în care scrie Filimon, aspiraţiile revoluţionare burghezo-democratice se prelungesc cu vigoare în frontul ideologiei naţionale, şi criticul, ca toţi luminiştii generaţiei sale, crede necondiţionat în capacitatea raţiunii şi în forţa procesului de instruire intelectuală. Preţuind cu deosebire aportul lui I. Heliade-Rădulescu în dezvoltarea limbii şi literaturii române[37], subscrie împreună cu acesta la principiul luminării poporului prin artă, la opera de emancipare a publicului român. Ca şi Bolliac şi în continuarea luptei acestuia pentru o artă care să mobilizeze toate energiile neamului, Filimon militează pentru integrarea poporului român în competiţia generală, în « marea bătălie pentru progres »[38] în care sînt angajate toate celelalte naţiuni. Pentru dărîmarea « zidului chinezesc, pentru apelul la maeştrii cei mari ai actualităţii », pentru informarea publicului român asupra fenomenului de cultură din marile capitale ale Europei[39] se declară în continuare criticul român, şi propriul său exemplu în activitatea publicistică pe care o desfăşoară e elocvent în acest sens.

Preluînd elemente de metodă din gîndirea critică înaintată a altor ţări şi informîndu-se la zi asupra materialului documentar de specialitate, Filimon se păstrează în curentul de idei al timpului său şi contribuie astfel nemijlocit, dintr-un unghi de vedere mai larg şi cu o competenţă recunoscută, la orientarea teatrului românesc pe drumul realismului şi la valorificarea trăsăturilor sale specifice. Poziţia combativă şi rigoarea datelor pe care le comunică, « gustul pentru frumos şi raţiune »[40] şi preţuirea pe care o acordă creaţiei populare ca factor activ în viaţa culturii noastre naţionale se recunosc ca elemente de bază în publicistica lui Filimon, cu care, la începutul celei de-a doua jumătăţi a secolului trecut, se marchează o etapă importantă în istoria criticii profesioniste la noi în ţară.

[36] *Cronica la Tunsul Haiducul*, loc. cit. Vezi aici apropierea criticului român de gîndirea sainte-beuviană în interpretarea personajelor prin amănuntul biografic, prin « moravurile domestice şi obiceiurile de fiecare zi » *(Portraits littéraires*, vol. I, Paris, 1840, p. 228).

[37] Vezi *Escursiuni în Germania meridională*, p. 50.

[38] *Cronica agricolă din străinătate*, în *Ţăranul român*, nr. 1, 1861, noiembrie 12.

[39] *Cronica la Maria de Rohan*, loc. cit.

[40] Vezi aprecierile lui G. Sion asupra criticului în *Revista Carpaţilor*, II, 1861, p. 133. Vezi de asemenea şi caracterizările asupra omului şi activităţii sale scriitoriceşti făcute de C. Bolliac în *Trompeta Carpaţilor*, nr. 6, 1865, martie 21, şi de I. Ghica în *Scrisorile către V. Alecsandri*, Bucureşti, 1953, p. 86.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

UNITATEA COMICULUI ÎN DIVERSITATEA FORMELOR SALE DE MANIFESTARE

de ANDREI STRIHAN

Comicul trebuie privit şi înţeles ca un fenomen estetic unitar, un fenomen caracteristic naturii umane. În afara sferei existenţei umane nu există comic. Comicul reprezintă nu numai o calitate estetică specifică care subzistă în obiect, om, societate umană, relaţii umane, istorie umană. Calitatea potenţială declanşatoare de comic, aflată în obiectul dat, independent de aprecierea subiectului, se realizează numai în procesul asimilării ei estetice de către subiectul receptor, devenind astfel calitate cunoscută şi apreciată de subiect. Procedînd la un act de depistare, recunoaştere şi dezvăluire a contradicţiilor conţinute de obiect, subiectul, în procesul de percepere nemijlocită, eliberează esenţa obiectului de aparenţa împrumutată, anihilează disimularea, dinamizează calitatea comică obiectivă şi încărcătura emoţional-estetică aflate în stare latentă, manifestîndu-şi astfel atitudinea sa critică faţă de caracterul contradictoriu — comic al obiectului.

Spre deosebire de obiectul comic, care nu are întotdeauna conştiinţa propriilor sale contradicţii decît atunci cînd îmbracă voit aparenţa unei esenţe străine, însemnînd, de fapt, crearea unei contradicţii interne aparente pentru a dezvălui şi mai brutal o contradicţie externă reală cu care se află într-un raport dialectic (Bărbierul din Sevilla, Nunta lui Figaro), poziţia subiectului are întotdeauna un caracter conştient, demonstrînd şi prin aceasta superioritatea sa ideologică etic-estetică. Alegaţia devine şi mai justificată în cazurile în care subiectul reprezintă noul, reprezintă forţele sociale îndreptăţite din punct de vedere istoric la existenţă, cînd, prin urmare, aprecierea sa critic-emoţional-estetică se face de pe poziţiile valorii.

În acest proces, rîsul ocupă un loc şi are o funcţie dintre cele mai însemnate. El este de cele mai multe ori parte consubstanţială a acestui proces, reprezentînd materializarea reacţiei emoţional-estetice a subiectului faţă de contradicţiile conţinute de obiect, faţă de latura lor comică. Fiind însă o reacţie umană psihologică, care nu are, întotdeauna, un caracter estetic şi nu exprimă întotdeauna o poziţie ideologică avansată, rîsul apare şi ca materializare a unei reacţii extracomice. Rîsul poate fi determinat deci şi de obiecte aparţinînd unei sfere mai largi decît a comicului, cunoscute sub denumirea de ridicol. Aceste obiecte nu întotdeauna posedă calităţi estetice, dar, în schimb, poartă

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

o încărcătură emoţională declanşatoare de rîs. Comicul apare, prin urmare, ca un fenomen circumscris în sfera ridicolului. Dar, aşa cum rîsul îşi capătă adevăratul sens mai cu seamă în contextul fenomenului comic, într-un cadru istoric dat, ca materializare a unei reacţii emoţional-estetice şi a unui ideal social, menite să infirme nonvaloarea şi să afirme valoarea, tot astfel ridicolul capătă un sens social numai atunci cînd interferează obiectul comic. În acest caz, ridicolul măreşte eficienţa comicului, iar comicul, la rîndul său, potenţează caracterul estetic-social al ridicolului. Dincolo de premisele sale fiziologice şi psihologice, rîsul autentic are valoarea unui act social, îndeplineşte o funcţie socială. Fiind o reacţie contagioasă, care prin constatarea efectului se amplifică, rîsul contribuie la însănătoşirea morală şi la întărirea solidarităţii civice.

În sensul celor arătate mai sus se poate defini comicul ca o însuşire obiectiv-estetică proprie omului social, ca un raport de asimilare estetică în cadrul căruia obiectul — voluntar sau involuntar — apare disimulat în faţa subiectului, care, sesizînd neconcordanţa obiectului cu sine însuşi, neagă aparenţa înşelătoare printr-o atitudine critic-emoţional-estetică subliniată deseori prin rîs.

În activitatea practică şi spirituală a oamenilor, în raporturile de asimilare estetică a realităţii de către om, comicul — exprimînd pluralitatea vieţii însăşi, varietatea, diversitatea şi complexitatea naturii umane, vitalitatea şi bogăţia spirituală a omului social, voinţa acestuia de a depăşi opreliştile care stau în calea creării sub toate formele a frumuseţii, libertăţii şi fericirii pe pămînt — apare într-o diversitate de nuanţe şi forme a căror semnificaţie depinde de ponderea lor în societate. Comicul este unic şi multiplu în acelaşi timp: unic prin geneză şi conţinut, multiplu prin diversitatea modalităţilor de manifestare. Această diversitate nu împietează asupra unicităţii sale. Aşa cum disocierea diferitelor tonalităţi nu trebuie să conducă la justificarea autonomiei formelor acestuia, tot astfel înţelegerea comicului drept un proces unitar nu trebuie în nici un caz să însemne identificarea întregului cu formele sale particulare de existenţă.

Oprindu-ne asupra satiricului şi umoristicului, ca forme principale ale comicului, subliniem necesitatea considerării acestor modalităţi drept noţiuni (estetice care reflectă un anume tip de calităţi comice, drept noţiuni) subordonate categoriei de comic. Atît satiricul cît şi umoristicul, calităţi comice şi noţiuni estetice, nu pot fi confundate — aşa cum se întîmplă adeseori în critica noastră de specialitate — cu expresia literar-artistică în care ele apar. Sfera de manifestare a satiricului şi umoristicului cuprinde atît domeniul artistic cît şi pe cel din afara artei.

La baza multiplelor forme ale comicului se află în primul rînd natura şi intensitatea contradicţiilor comice aflate în obiect. Dacă subiectul receptor are în faţă un obiect care din punct de vedere social reprezintă o frînă în calea progresului, dacă acest obiect — să zicem un om imoral — încearcă să apară drept un cetăţean onorabil, care respectă normele de convieţuire socialistă, dacă culpabilitatea sa este ascunsă involuntar sub masca purităţii etice, această contradicţie în individul însuşi şi între individ şi societatea socialistă, în obiect se naşte o calitate comică cu o încărcătură emoţional-estetică puternică, ascuţită, saturată, care cere din partea subiectului receptor, în cazul în care subiectul are o concepţie despre lume şi ţinută etică înaintate — corespunzătoare legităţii obiective —, un anumit tip de reacţie critic-emoţional-estetică: mai

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

puternică, mai ascuţită. Această atitudine tinde să nege, pe planul idealului, *esenţa* reală a obiectului comic, ea se materializează, de cele mai multe ori, într-un anumit tip de rîs. În această ipostază, comicul, ca proces unitar, apare sub forma *satiricului*; atitudinea critic-emoţional-estetică va fi satirică, rîsul va fi satiric, nimicitor, iar operele artistice care vor oglindi această modalitate a comicului vor fi comedii satirice.

Dar dacă subiectul receptor intră într-un raport normal cu un obiect comic a cărui esenţă este în mare parte pozitivă, laturile negative reprezentînd trăsături neesenţiale, neagresive, dar în conflict cu normele etice ale societăţii, cu idealul social, acest contrast va da naştere unei încărcături emoţionale lipsite de elementul acut, agresiv, determinînd, în consecinţă, o apreciere de înţelegere, derivată atît din natura obiectului cît şi din scopul care animă subiectul receptor în intenţia sa de a accepta obiectul în întregul său, iertînd defectele de dragul calităţilor. Aprecierea critic-emoţional-estetică va fi de cele mai multe ori materializată într-un anume tip de rîs (de simpatie, deosebit de rîsul satiric care exprimă satisfacţie, batjocură). În acest caz, comicul apare sub forma umoristicului, atitudinea critic-emoţional-estetică va fi umoristică, iar creaţiile care vor reflecta acest tip de comic vor fi comedii umoristice. Prin urmare, la baza acestor forme principale ale comicului nu stă aceeaşi atitudine emoţional-critică. Altfel considerate, ar însemna să ştergem distincţia dintre aceste modalităţi. Or, ele se deosebesc nu numai prin reacţia diferită a subiectului, ci şi prin natura obiectului care dă naştere unei diversităţi de tipuri apreciative, de o intensitate deosebită, chiar dacă în esenţă aprecierea este comică.

Comicul trebuie considerat şi în alte raporturi determinate. Să ne referim, de pildă, la ipostaza în care obiectul comic este acelaşi, diferite fiind poziţiile subiectului care-l asimilează estetic. Revenind la exemplul cetăţeanului imoral, atitudinea critică a subiectului receptor cu o etică înaintată va fi — cum am arătat — satirică; dimpotrivă, subiectul neinteresat în promovarea idealurilor etice avansate, sau avînd o concepţie etică asemănătoare cu cea a obiectului, va avea faţă de acesta o atitudine umoristică, de simpatie. De aici şi necesitatea existenţei unui subiect colectiv care să asimileze operele genului dramatic. În cadrul unui astfel de subiect predomină întotdeauna sau aproape întotdeauna elementele înaintate care percep obiectul într-o relaţie normală.

Subiectul colectiv joacă de obicei rolul cutiei de rezonanţă, fără de care cu greu ne putem da seama de profunzimea unui sunet sau a unui acord. Fără această cutie de rezonanţă, obiectul comic îşi pierde din precizia lui funcţională. Subiectul care are faţă de obiectul comic altă reacţie decît cea normală se aseamănă, în fond, cu acesta şi, dacă comedia analizează indirect contradicţiile comice proprii unui astfel de consumator de artă, atunci cutia de rezonanţă este aceea care-l determină să se recunoască în obiectul comic şi să primească indirect oprobriul mulţimii.

În abordarea comicului înţelegerea adecvată a noţiunii de *simţ al umorului* este indispensabilă. În cele afirmate cu privire la formele principale de manifestare a comicului umoristicul apare ca una dintre formele acestuia. Acceptînd existenţa unui simţ al umorului trebuie oare să acceptăm şi existenţa unui simţ al satiricului, al grotescului, al ironicului? Satiricul, grotescul, ironicul sînt atitudini diferite ale aceluiaşi simţ, în funcţie de gravitatea contradicţiilor proprii obiectului comic. Cu toată diversitatea sub care se manifestă comicul, perceperea acestuia constituie un tip unitar de asimilare estetică.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Diferitele forme ale comicului trebuie privite ca particularizări ale unuia şi aceluiaşi simţ. Dată fiind însă larga răspîndire a raportului umoristic, putem considera umorul nu numai ca o noţiune estetică, o particularizare a simţului estetic, ci, în acelaşi timp, ca o atitudine de viaţă, un mod de a privi lumea, un raport între om şi univers. În acest sens, simţul umorului poate fi definit drept capacitate a spiritului omenesc de a sesiza contrastele şi de a reacţiona uneori prin rîs.

Ca mod de a privi lumea, umorul reflectă în chipul cel mai direct trăsăturile spirituale şi temperamentale ale unui popor: umorul italian, exuberant şarjat, cu răbufniri de impertinenţă, se deosebeşte de umorul spumos, sclipitor, inteligent specific francezilor sau de umorul sec, cu predispoziţii pentru cinism, caracteristic locuitorilor ceţosului Albion.

Acceptînd ideea că buna dispoziţie, predispoziţia pentru rîs, rîsul însuşi ca manifestare estetică sînt expresii ale unui surplus de energie, de vitalitate, explicaţia oscilaţiei umorului de la tonurile luminoase la tonurile cenuşii pe măsură ce ne deplasăm din zonele temperate spre cele polare trebuie căutată, fireşte, şi în raporturile dintre popoare şi aria geografică în care ele trăiesc. Cu cît aria geografică este mai puţin ostilă, cu atît surplusul de energie a poporului respectiv este mai mare şi tonalitatea umorului mai luminoasă. Ar fi greşit să ignorăm acest factor: dar tot atît de greşit ar fi dacă, absolutizîndu-l, nu am ţine seama de importanţa covîrşitoare a rolului vieţii sociale în formarea psihologiei unui popor. Raportul om-natură, cel mai vechi din punct de vedere istoric, determină tonalitatea umorului, iar elementul social ulterior (privit tot din punct de vedere istoric) se manifestă în funcţie de această tonalitate dominantă.

Aşa se explică de ce între umor ca atitudine de viaţă, ca mod de a privi lumea, ca raport estetic între om şi univers, şi opera comică a poporului respectiv, ca reflectare activă a vieţii sociale, există multiple trăsături de înrudire de ordinul viziunii şi tonalităţii. Asemenea înrudiri pot fi observate între umorul italian şi comedia lui Goldoni, între umorul francez şi opera lui Molière, între umorul românesc şi teatrul lui Caragiale.

Ca atitudine de viaţă, umorul îşi însoţeşte poporul în toată desfăşurarea istoriei sale şi, în consecinţă, îl vom găsi în toate genurile dramatice specializate, inclusiv în dramă şi tragedie. Analizînd contradicţiile cu un simţ specializat, subiectul nu-şi pierde capacitatea de a surprinde contrastele. Capacitatea aceasta se estompează, trece pe planul al doilea, devine chiar accidentală, dar simţul umorului în forma lui iniţială nu se pierde nici chiar în cele mai tragice momente. Căutarea valorilor sau a unor accepţiuni şi sensuri ale acestora fiind în dramă obiectivul principal, senzaţia dominantă definindu-se ca o intuire a conflictelor ireconciliabile, nu mai avem dispoziţia, nici energia necesară să rîdem din toată inima. În asemenea situaţii, umorul ne apare ca *reţinut*, cu accente de amărăciune sau ironie. Perceperea accidentală a umorului funcţionează şi în tragedie, dar ea nu se mai concretizează în rîs, ci într-o altă stare afectivă, în condiţiile în care viaţa şi moartea se înfruntă (Hamlet). Umorul tragediei este un umor *straniu*. În satiră, umorul, de asemenea, nu reţine atenţia; el este însă depăşit calitativ de posibilităţile comice mult mai mari ale contradicţiilor de neîmpăcat. Dacă în dramă, respectiv în tragedie, umorul reprezintă o valoare distinctă, diferită de valorile dramei sau tragediei, şi poate fi perceput ca atare, în satiră el nu se mai diferenţiază evident, deoarece se află cu aceasta într-un raport armonic în care

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

contradicţiile ce dau naştere satirei, evidenţiindu-se într-un mecanism oarecum similar, dar la adîncimi şi intensităţi deosebite, estompează perceperea separată a umorului.

Analizînd raportul umor-satiră, observăm că aceste forme sînt specializări ale genului comic în funcţie de gravitatea ciocnirii contrariilor conţinute în obiect, de raporturile dintre nou şi vechi, dintre valoare şi non-valoare. Cum însă calitatea comică a obiectului nu se poate realiza decît în contact cu subiectul, se înţelege că atitudinea acestuia va fi determinată de gradul de agresivitate al obiectului comic. Aşa se face că subiectul acceptă contrariile inofensive, specifice umorului, şi tinde să anuleze elementul conservator, negativ, al contradicţiilor ireconciliabile, specifice satirei. Aflîndu-ne în cadrul aceluiaşi gen, adică în faţa unor contrarii de o anumită natură, atitudinile diferite ale subiectului nu reprezintă altceva decît specializări ale unuia şi aceluiaşi simţ, simţul umorului, care, trecînd progresiv prin planuri şi adîncimi diferite, capătă particularizări diferite. *Simţul umorului* este, prin urmare o stare afectivă complexă, unitară, un colorit particular al simţului estetic. Cum simţul estetic este un atribut propriu omului social, şi simţul umorului, ca aspect particular al simţului estetic, este un atribut caracteristic omului social, se naşte o dată cu el şi oarecum îl posedă în grade diferite. De aceea nu putem accepta acele păreri care, pretinzînd subiectului receptor o serie de calităţi intelectuale, de concepţie, cultură etc., limitează posedarea simţului umorului la o minoritate infimă, atribuind capacitatea de a percepe obiectul numai oamenilor cu o pregătire intelectuală superioară.

După părerea noastră, din punctul de vedere al posedării simţului umorului oamenii ar putea fi împărţiţi în trei mari categorii: una, foarte largă, în care se înscrie marea majoritate a oamenilor. Cei aflaţi în această categorie au capacitatea de a percepe spontan contrastul umoristic şi de a reacţiona uneori prin rîs. A doua categorie, mult mai restrînsă, cuprinde pe aceia care amplifică contrastul umoristic printr-un adaos personal. Evident, această categorie cere un grad de inteligenţă mai pronunţat, care permite sesizarea şi aprecierea contrastelor comice. A treia categorie este excepţională. Ea cuprinde un număr extrem de restrîns de oameni, care în afara capacităţii de a percepe contrastul umoristic şi de a reacţiona umoristic au darul de a lega dialectic diferite contraste şi contradicţii comice, în cadrul unui tot unitar, şi de a le recrea într-o formă artistică. Aceştia sînt creatorii de artă comică şi paradoxal: unii dintre ei, în viaţa de toate zilele pot fi lipsiţi de umor (Molière).

Prin urmare, minoritatea infimă o vor forma subiectele incapabile să sesizeze şi să perceapă comicul, precum şi cele în putinţă să sintetizeze şi să condenseze laturile comice ale obiectului. În vreme ce capacitatea de a sintetiza comicul din realitate pretinde un subiect cu o pregătire intelectuală anumită, o viziune estetică anumită şi conştiinţa actului de sintetizare a obiectului comic, capacitatea generală de percepere a comicului are un caracter instantaneu, neintegrat într-o viziune comică unitară a subiectului.

Înclinaţia unor calităţi estetice generale pentru anumite forme artistice particulare nu trebuie înţeleasă rigid, exclusivist, ci ca *tendinţă*, atracţie în *mare* care nu exclude diferite alte îmbinări. La o privire atentă a istoriei, vom observa că « spiriduşul » realităţii umane şi al conştiinţei sociale — comicul — apare în artă nu numai în comedie ca modalitate literară sau teatrală specializată anume în exprimarea comicului. Sociabil din fire, comicul împarte cu generozitate cînd zîmbetul cochet, cînd rîsul caustic, cînd pe cel binevoitor,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

încălcînd adesea — cu sau fără încuviinţare — domeniul grav al prea gravei tragedii, pe cel al dramei solemne, al liricului trist sau esoteric. Prin urmare, nici formele principale de manifestare a comicului — satiricul şi umoristicul — nu le vom găsi în artă întotdeauna în expresia lor « pură ». În multe situaţii satiricul coexistă cu umoristicul; dar trăsăturile lor pot fi analizate cu mai multă uşurinţă şi finalitate studiind comedia propriu-zisă şi genurile specializate — satira şi umorul.

Între satiră şi umor s-ar putea stabili următoarele deosebiri: satira are un caracter premeditat, derivînd din faptul că, esenţa obiectului fiind ascunsă îndărătul aparenţelor unei esenţe străine, consumatorul de artă este obligat *să perceapă succesiv* în urma unui proces de analiză laturile contradicţiei comice. Satira subliniază caracterul anormal al obiectului, situîndu-l în afara raporturilor sociale normale, ca pe un fenomen necesar să fie extirpat. Caracterul satirei este ofensiv, vizînd numai latura negativă a conflictului ireconciliabil. Satira poate fi deci comparată cu o flacără care arde obiectul sau o parte din obiectul ce o generează.

Spre deosebire de satiră, umorul are un caracter spontan, subiectul consumator percepe simultan ambele elemente ale contrastului şi reacţionează cu promptitudine, vizînd contrastul în ansamblu. Caracterul umorului este *inofensiv*. El semnalează contrastul sau contradicţia neantagonică fără să le distrugă. Umorul rezultă atît din contrastul conţinut de obiect cît şi din reacţia inteligentă a subiectului. El poate fi comparat cu o sclipire care luminează deopotrivă atît obiectul cît şi subiectul.

Deşi nu împărtăşim punctul de vedere al acelor teoreticieni care apreciază satira şi umorul drept specializări ale sensibilităţii subiectului creator de artă, nu putem totuşi trece peste rolul important, definitoriu pe care-l are acesta în făurirea operelor de artă comice. Parafrazîndu-l pe Caragiale, am zice că, pe cîtă vreme sufletele omeneşti în genere sînt iritabile la atingerea cu obiectul comic, numai unele alese sînt în stare să întoarcă în afară, ca un fenomen deosebit pentru înţelesul altora, iritarea ce au suferit-o.

Legătura pe care o stabileşte subiectul creator cu obiectul comic pare la prima vedere identică cu cea a unui subiect receptor obişnuit; şi totuşi deosebirea dintre creatorul de artă şi subiectul care are posibilitatea de a percepe sau de cel care are şi capacitatea de a sintetiza comicul din realitate se produce chiar din momentul contactului iniţial, din momentul cînd subiectul creator de artă porneşte la selectarea obiectului comic din viaţă. Acest act iniţial are repercusiuni asupra întregii structuri a operei comice, determină măsura în care aceasta reflectă sau nu veridic comicul real. Reflectarea este subordonată atît concepţiei despre lume şi idealului estetic, cît şi mijloacelor de investigaţie şi de recreare pe care le posedă artistul.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

STILURI DIRIJORALE: GEORGE GEORGESCU
(PE MARGINEA ULTIMELOR SALE TURNEE INTERNAŢIONALE)

de ALFRED HOFFMAN

Pentru toţi iubitorii de muzică din România, cunoaşterea creaţiilor reprezentative din repertoriul simfonic este legată de arta dirijorală a regretatului George Georgescu. Beethoven, Brahms, Ceaicovski, Richard Strauss, Enescu, tălmăciţi an de an de bagheta egal de autoritară şi inspirată a acestui muzician plin de pasiune pentru arta sa, s-au impus publicului, au devenit parte integrantă din viaţa lui spirituală.

Georgescu a fost un mare şef de orchestră, unanim recunoscut ca atare de opinia publică muzicală de pretutindeni. Turneele sale peste hotare au însemnat tot atîtea succese. Dar pentru mişcarea culturală românească el a reprezentat mai mult decît un artist talentat şi ajuns la un nivel înalt de măiestrie. Alături de George Enescu, care chiar în mijlocul celor mai răsunătoare succese internaţionale socotea de datoria lui să dea măcar un ciclu anual de concerte şi în patrie, George Georgescu a fost principalul animator al activităţii muzicale româneşti. Generaţia mai vîrstnică îşi aminteşte bine ce a însemnat prima apariţie a lui Georgescu, în ianuarie 1920, pe estrada Ateneului din Bucureşti. Nu numai un triumf de moment, ci începutul unui drum, începutul adevăratei activităţi simfonice româneşti şi al interesului larg pentru această activitate.

Stimulat de munca de educator muzical întreprinsă cu atîta elan de tînărul dirijor — care dezvolta pe o treaptă superioară realizările merituoşilor săi înaintaşi Eduard Wachmann şi Dimitrie Dinicu — , a început să se adune la Ateneul Român viitorul mare public, căruia i se deschidea poarta spre frumuseţi poate nebănuite şi nesperate. Maeştrii simfonismului universal deveneau prieteni apropiaţi.

Sînt unele fraze care, deşi ades citate, nu-şi pierd niciodată prospeţimea; aşa sînt şi cele cîteva cuvinte entuziaste trimise de George Enescu din Elveţia, unde îi parvenise ştirea organizării activităţii permanente a Filarmonicii din Bucureşti sub conducerea lui George Georgescu: « Scumpe domnule Georgescu, Mare bucurie'mi face vestea că rămîi în Bucureşti. Sînt sigur că-n astfel de condiţiuni, concertele noastre vor putea rivaliza cu cele renumite din străinătate, poate şi-ntrece unele . . . Şi acum: Ura! pentru mişcarea muzicală

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

din România! Din acest punct de vedere, viitorul ni s-arată destul de strălucit . . . »[1].

Au fost cuvintele unui clarvăzător.

Există accidente fericite. Schumann, căutînd virtuozitatea pianistică, îşi forţează mîinile la exerciţii exagerate şi astfel, în urma acestei autoschilodiri, este determinat să îmbrăţişeze cariera componistică: omenirea nu poate fi decît fericită de asemenea întorsătură, menită să-i dăruiască zeci de capodopere nepieritoare. George Georgescu era sortit să devină violoncelist-concertist. Absolvent, la Conservatorul din Bucureşti, al clasei lui Constantin Dimitrescu, el pleacă la Berlin să se perfecţioneze sub îndrumarea lui Hugo Becker, care îl preţuieşte atît de mult, încît, retrăgîndu-se din cvartetul « Marteau », îl recomandă în locul său pe tînărul virtuos român. Timp de trei ani, George Georgescu face parte din acest ansamblu. Dar, în 1916, un accident — o « crampă » — la mîna stîngă îl determină să-şi fructifice talentul muzical în altă direcţie şi el se dedică dirijoratului. Ca instrumentist-virtuoz, viaţa i-ar fi fost un şir neîntrerupt de peregrinări; un dirijor, fie şi genial, nu se poate realiza însă dacă nu se leagă de o anumită orchestră, pe care o formează, o face adevăratul său instrument de expresie, modelat, treptat-treptat, spre desăvîrşire. Astfel, patria a profitat mai mult de roadele îmbelşugate ale talentului lui Georgescu. Iar activitatea sa, încă cu mulţi ani în urmă, în fruntea Filarmonicii şi un timp şi a Operei bucureştene a contribuit la situarea capitalei româneşti în rîndul centrelor artistice europene vizitate de cei mai mari muzicieni ai lumii: Pablo Casals, Alfred Cortot, Arthur Rubinstein, Wilhelm Backhaus ştiau că în România pot concerta sub bagheta unui partener demn de arta lor. La 22 februarie 1926, Béla Bartók cînta, cu Filarmonica bucureşteană dirijată de Georgescu, propria sa *Rapsodie pentru pian şi orchestră*; la 12 februarie 1930, Igor Stravinski apărea ca solist sub bagheta maestrului român, interpretîndu-şi al său *Capriccio pentru pian şi orchestră*. Mahler şi Schoenberg, Szymanowsky şi Şostakovici îşi dau întîlnire în programele sale, care în deceniile al treilea şi al patrulea ale veacului nostru au mers în pas cu dezvoltarea contemporană a muzicii. În ultimii ani, George Georgescu a sprijinit propăşirea muzicii noi, atît a compozitorilor români din toate generaţiile cît şi a maeştrilor muzicii universale, iar Filarmonica « George Enescu » din Bucureşti — a cărei direcţie artistică i-a revenit — a programat cu regularitate prime audiţii pline de interes ale lucrărilor unor maeştri contemporani ca Prokofiev, Britten, Martinu, William Schumann, Milhaud, Messiaen, Webern. Pe de altă parte, George Georgescu a împrumutat puterea de convingere şi prestanţa personalităţii sale artistice unor partituri ca suita *Privelişti moldoveneşti* de Mihail Jora, oratoriul eroic *Tudor Vladimirescu* de Gheorghe Dumitrescu, *Dansurile româneşti* de Theodor Rogalski, baletul *Nunta în Carpaţi* de Paul Constantinescu, *Simfonietta* de Ion Dumitrescu, *Tripticul simfonic* de Zeno Vancea şi multe altele. Din repertoriul enescian Georgescu şi-a ales lucrările care conveneau propriilor sale trăsături artistice: în afară de cele două *Rapsodii*, *Suita I* şi *Simfonia I* şi-au aflat sub bagheta sa interpretări deopotrivă de convingătoare, în care generozitatea liniilor edificiilor simfonice enesciene a fost subliniată în chip eficient. Se cuvine citată, în această privinţă, însăşi mărturia compozitorului, cuprinsă într-o scrisoare trimisă

[1] George Enescu către George Georgescu, Academia R.P.R., Coresp., m. 26 859.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

după interpretarea *Simfoniei I*, la 25 noiembrie 1928: « Georgescu dragă, pentru a treia sau a patra oară în toată viaţa mea de compozitor — care a început acum vreo 24 ani — am avut adevărata emoţie, nespus de dulce, care o resimte autorul cînd se simte în fine înţeles şi se vede interpretat cu convingere . . . îndrăznesc să zic: cu dragoste! — Îţi mulţumesc din inimă, şi mulţumesc şi tuturor camarazilor din orchestră. — Să trăieşti, pentru bucuria noastră, a Românilor şi-a muzicienilor! George Enescu . . . » [2].

De fapt, legătura cu personalitatea artistică multilaterală a lui Enescu s-a menţinut vie şi în ultima etapă a activităţii lui, cînd el a fost unul dintre principalii animatori ai festivalurilor închinate memoriei celui mai mare muzician român. Nu pot fi uitate concertele prilejuite de primele ediţii ale acestei manifestări, în septembrie 1958 şi 1961. Trebuie amintită, de pildă, versiunea — poate unică prin maxima potenţare a valorilor muzicii — a unei lucrări de tinereţe a lui Richard Strauss, *Burlesca pentru pian şi orchestră în re minor*, interpretată de George Georgescu şi Sviatoslav Richter, cu concursul orchestrei simfonice a Filarmonicii « George Enescu », la 9 septembrie 1961.

În anii maturităţii sale artistice, cînd Toscanini fusese întrebat de ce dirijează cu precădere binecunoscutele lucrări clasice, acesta răspunsese amintind opiniei publice muzicale că în tinereţe luptase din plin pentru muzica nouă — nu numai pentru operele veriştilor italieni, dar chiar pentru creaţia lui Debussy, pe atunci hulit de cercurile muzicale retrograde; acum, marele şef de orchestră cerea permisiunea să stea în linişte de vorbă cu partiturile simfoniilor lui Beethoven. În ultimii ani ai vieţii, George Georgescu putea răspunde într-un chip asemănător. Aflat la apogeul carierei sale dirijorale, el era doritor să sintetizeze experienţa unei vieţi întregi, să transmită celor mai tineri mesajul marilor tradiţii. Ciclurile Beethoven şi Brahms, festivalurile Richard Strauss pe care le dirija dobîndeau, în contextul vieţii artistice româneşti, semnificaţia unor evenimente deosebite. Ele au reunit în marile săli bucureştene un public de mii de oameni, incluzînd şi mulţi tineri; conduşi de încercatul maestru, aceştia pătrundeau astfel poate pentru prima oară în universul marii arte. Pe aceeaşi linie, a propagării valorilor cărora le-a închinat o viaţă petrecută pe podium-ul simfonic, Georgescu a realizat înregistrarea ciclului integral al simfoniilor de Beethoven. Pe discurile româneşti « Electrecord » pot fi urmărite deci versiuni « de referinţă » ale opusurilor epocii de aur a simfonismului universal. Autenticitatea lor nu poate fi pusă la îndoială, din moment ce întreaga critică mondială a considerat pe George Georgescu ca unul dintre puţinii maeştri ai baghetei din zilele noastre în stare să reconstituie « trecutul în prezent », adică să transmită suflul generos al capodoperelor deceniilor şi veacurilor apuse, fără să cadă nici în pedantism scolastic, nici să alunece spre exaltarea exacerbată a unei personalităţi subiective, păcat foarte răspîndit într-o epocă în care dirijorul tinde să devină stăpîn absolut pe destinele vieţii muzicale. Este extrem de instructivă o parcurgere a ecourilor stîrnite în opinia publică a marilor centre muzicale europene de concertele conduse în ultimii ani de către George Georgescu, fie în fruntea Orchestrei Simfonice a Filarmonicii de Stat « George Enescu », fie la pupitrul formaţiilor care l-au invitat ca dirijor-oaspete. Vom căuta să desprindem,

[2] George Enescu către George Georgescu, Scrisoare reprodusă în fotocopie în volumul *George Georgescu — Cincizeci de ani de activitate artistică*, publicat de Filarmonica de Stat « George Enescu », septembrie 1957.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

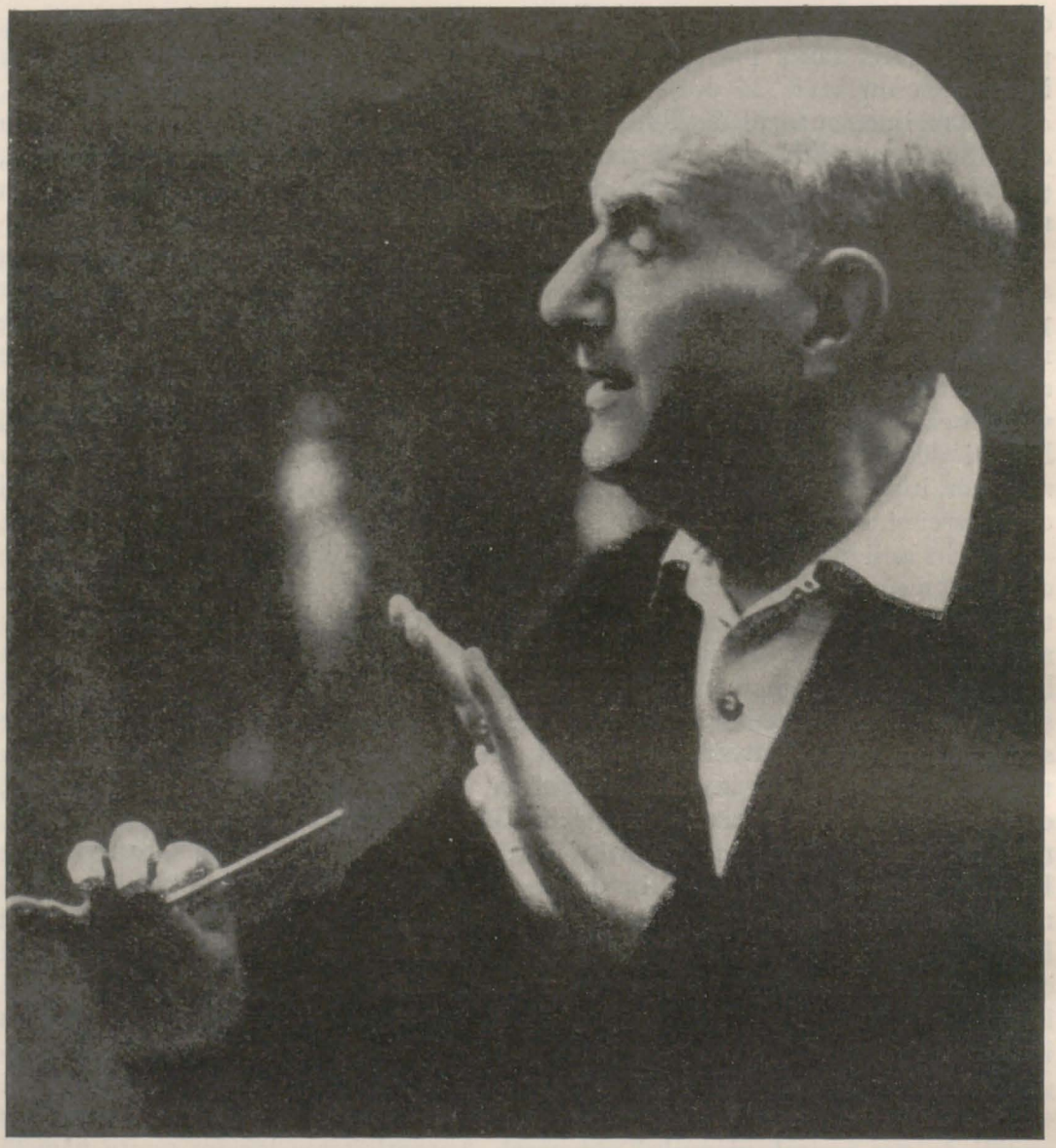


Fig. 1

prin folosirea unor citate caracteristice, din diferite cronici, profilul artistic al şefului de orchestră român.

Ceea ce impresiona pe toţi comentatorii, fără excepţie, de la apariţia sa pe podium era sobrietatea, economia de mijloace, tendinţa de a dezvălui valorile de esenţă ale muzicii. Sînt trăsături care îl apropie de cei mai de seamă dirijori ai veacului, după cum subliniază reputatul muzician Erik Werba, unul din cei mai mari pianişti-acompaniatori austrieci, într-o cronică publicată în urma concertului dirijat de maestrul român la Festivalul din Salzburg, în fruntea Filarmonicii Cehe. « Înfăţişarea sa, care este aceea a unuia dintre ultimii din garda vechilor mari dirijori, ne-a făcut, fără voia sa, să fim conştienţi de ceea ce a pierdut viaţa noastră muzicală prin moartea unui Furtwängler, Bruno Walter sau Mitropoulos. Marii oameni în vîrstă — ca Georgescu,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2

Klemperer sau Knapperstbusch — şi-au cîştigat locul de onoare în centrul artei europene . . . » [3].

În aceeaşi ordine de idei, într-un articol intitulat semnificativ *Die Ruhe der Überlegenheit* (Liniştea superiorităţii), publicat după un concert dat în fruntea Filarmonicii din Berlin, se arată: « Naturaleţea cu care acest maestru se retrage, ca interpret, în umbra lucrării înfăţişate merită cea mai înaltă consideraţie. Tot atît de puţin ostentativă ca şi apariţia sa pe podium se prezintă şi concepţia sa muzicală, care din considerente superioare poate renunţa la orice dorinţă de afirmare personală. Ea nu slujeşte decît ţelului muzical, ea te învaţă să-l urmăreşti, ea conduce către substanţa muzicală » [4].

Toţi comentatorii sînt de acord în a releva gestica dirijorală armonioasă, elegantă fără ostentaţie, dar deosebit de eficientă a maestrului Georgescu, deosebindu-l imediat de şefii de orchestră cu o experienţă mai redusă, care dau ascultătorilor adevărate spectacole de balet dirijoral, fără să reuşească să obţină, cu o infinit mai mare cheltuire fizică, asemenea rezultate muzicale. După concertele date la Teatrul « Scala » din Milano, în iunie 1963, de către orchestra Filarmonicii « George Enescu » din Bucureşti, muzicianul Alceo Toni, care avusese prilejul să conducă această formaţie cu decenii în urmă la noi în ţară, îşi exprima bucuria de a reîntîlni pe marele şef de orchestră român şi observa în legătură cu stilul său interpretativ: « Georgescu dirijează degajat, mereu elegant, senin, fără gesturi inutile şi exagerate, mai mult cu ochii şi cu chipul, dar este un interpret care totuşi disecă muzica pe care o

[3] Erik Werba, *Abschied von der Prager Philharmonie*, în « *Volksblatt* », Viena, 15 august 1963.

[4] S. M. *Die Ruhe der Überlegenheit*, în *Der Tagesspiegel Feuilleton*, Berlin, 4 martie 1964.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dirijează şi o însufleţeşte cu acel simţ al măsurii caracteristic maeştrilor cu o lungă experienţă şi o profundă muzicalitate »[5].

La Viena, oraşul marilor tradiţii simfonice, acest stil dirijoral economic şi totodată însufleţit era primit cu deosebită căldură. Cînd, în toamna anului 1961, Filarmonica bucureşteană vizitează Austria, criticul Herbert Schneiber remarcă: « Conducătorul acestui extrem de muzical ansamblu, centrul său vital şi spiritul său îndrumător este George Georgescu, un om în vîrstă, dar nu un om bătrîn, un cavaler plin de spirit al baghetei şi un muzician autentic, un dirijor strălucit, care ştie să imprime un crescendo puternic cu un gest abia observabil, pe cît de uşor, pe atît de precis; în acelaşi timp, un interpret care cunoaşte în adîncime lucrările şi ştie ceea ce datoreşte compozitorului. Sub bagheta lui Georgescu, a face muzică înseamnă să realizezi libertatea în cadrul disciplinei. Orchestra a dovedit aceasta cu fiecare măsură de muzică. Dintre toţi dirijorii veniţi din est, Georgescu este, fără îndoială, personalitatea cea mai puternică şi mai deplin formată »[6]. Iar un alt critic vienez, Alexander Witeschnik, caracteriza pe drept cuvînt pe muzicianul român ca pe « antipodul vedetei de podium; el vine, fără îndoială, din acele timpuri în care lucrarea şi compozitorul erau încă totul şi dirijorul însemna cu mult mai puţin. Gestica sa este limpede, liniară şi voit nesenzaţională; Georgescu bate măsura cu ambele mîini şi numai rareori se întîmplă ca stînga să modeleze o frază sau să scoată o vrajă din adîncurile orchestrei. Aici este multă soliditate, probitate şi nobleţe . . . »[7].

Este interesant de semnalat că aproape toate cronicile consacrate concertelor dirijate de maestrul român nu se mărgineau, ca de obicei, la consemnarea destul de schematică şi uscată a desfăşurării respectivei manifestări, ci cuprindeau adesea şi mici portrete muzicale ale personalităţii oaspetelui. Unul dintre cele mai elocvente, semnat de criticul Norbert Tschulik, a fost ocazionat de concertul de la Salzburg; mai sus amintit: « Este un reprezentant al celei mai bune şcoli vechi, un discipol al lui Nikisch şi Richard Strauss şi acum el însuşi un maestru în plină maturitate. Nu pozează şi nu face nici un fel de paradă. Economia cheltuirii exterioare se îmbină cu acea putere de înrîurire spirituală care are în vedere interpretarea cît mai fidelă a lucrării. Construcţia ei formală se dezvăluie în aceeaşi măsură ca şi puterea ei emoţională. Georgescu face muzică cu acea pasiune a vechilor maeştri care cunoaşte intensitatea, măsura şi eficienţa. Trebuie să mai menţionăm, în fine, că viziunea de ansamblu pe care o are Georgescu asupra operei muzicale se îmbină cu o nedezminţită grijă pentru detalii, astfel că instrumentele individuale şi grupele de instrumente sînt puse în cea mai vie lumină, deopotrivă cu sensul şi însemnătatea generală a lucrării »[8].

Este relevată aici încă o trăsătură dominantă a artei lui George Georgescu, anume simţul excepţional al integrării amănuntului în linia mare a muzicii. Critica românească a arătat, în numeroase rînduri, că pe primul plan al concepţiei acestui dirijor se afla tendinţa către frazarea largă şi generoasă, către expresivitatea nemijlocită, care comunică « de la inimă la inimă » cu

[5] Alceo Toni, *La musica addosso, Scala: l'orchestra di Bucarest ha aperto la stagione sinfonica*, în *La Notte*, Milano, 8/9 iunie 1963.

[6] G. Herbert Schneiber, *Jubelstürme einmal donauabwärts*, în « *Kurier* », Viena, 23 octombrie, 1961.

[7] Alexander Witeschnik, *George Georgescu eröffnete die Philharmonische Konzertsaison*, în « *Neue Tageszeitung* », Viena, 16 octombrie, 1962.

[8] Norbert Tschulik, *Kultur kennt keine Grenzen*, în « *Wiener Zeitung* », Viena, din 14 august 1963.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3 George Georgescu dirijînd orchestra Filarmonicii „George Enescu" pe scena teatrului „La Scala" din Milano. Solist: Ion Voicu. Iunie 1963.

ascultătorul. Mai este interesant de semnalat că, în aceeaşi măsură, criticii străini subliniau şi preocuparea pentru amănuntul limpede şi minuţios prezentat. Un critic berlinez scria, în legătură cu concertele preluate de Georgescu în urma îmbolnăvirii lui Hans Knappertsbusch: « Pentru el, cel mai mic detaliu al partiturii este sfînt şi exprimarea sentimentelor se întemeiază pe o forţă rezultată dintr-o adîncă discreţiune » [9]. La unison parcă cu colegul său german, un critic milanez sublinia: « Este un autentic mare senior al baghetei, dirijor de o extraordinară claritate de concepţie şi magnific cizelator al fiecărui detaliu » [10]. Iar alt comentariu, în legătură cu interpretarea *Idilei Siegfried* de Wagner, arăta: « Cu o gestică economică, aproape uniformă, el pare să bată numai măsura, dar valorifică fiecare nuanţă, evidenţiază fiecare voce a ţesăturii muzicale. Claritatea îi este legea cea mai de preţ, ea mijloceşte pătrunderea spre adîncimi » [11].

O altă trăsătură, relevată cu deosebire de critica italiană, este aceea a dinamicii foarte largi întrebuinţate de dirijorul român pentru a insufla o viaţă autentică partiturilor muzicale, simţul contrastelor sonore, al nuanţelor şi culorilor diverse, care dădea interpretărilor sale un relief deosebit. « Marea

[9] G. H. P., *Ein Grandseigneur*, în « *Nacht Depesche* », Berlin, 4 martie 1964.

[10] W. S., *Con l'orchestra Filarmonica di Bucarest un grande direttore sul podio scaligero*, în « L'Italia », Milano, 8 iunie 1963.

[11] S. M., *Die Ruhe der Überlegenheit*, în « *Der Tagespiegel Feuilleton* », Berlin, 4 martie 1964.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

masă orchestrală devine în mîinile sale un instrument docil, capabil să redea, după necesităţi, marea forţă şi marea delicateţă. E într-adevăr de necrezut să auzi cum un complex orchestral atît de impunător numericeşte ştie să sune piano şi pianissimo cînd se simte nevoia »[12]. Şi nu a scăpat atenţiei nici supleţea remarcabilă cu care Georgescu acompania pe solişti în concertele instrumentale, adaptînd sonoritatea orchestrală necesităţilor şi specificului expresiv al instrumentului respectiv. În legătură, de exemplu, cu felul cum a fost acompaniat Ion Voicu în *Concertul în Re major* de Paganini, critica observă: « Nu am mai auzit acompaniindu-se cu un sunet atît de frumos, cu un pianissimo care s-ar putea numi ideal, ca acela cu care a însoţit pe violonist »[13].

Dar din domeniul caracterizărilor generale ale artei lui George Georgescu este timpul să trecem în acela al dezvăluirii particularităţilor stilistice pe care le împrumuta, în concepţia dirijorului român, tălmăcirea muzicii marilor maeştri ai simfonismului. În adevăr, interpretările sale mergeau de multe ori pe căi personale, oferind o prelungire contemporană a unor tradiţii de mare soliditate şi nobleţe. *Tempi* pe care îi folosea aveau, mai întotdeauna, un caracter echilibrat, tinzînd spre desfăşurarea discursului muzical cu acea respiraţie liniştită care să permită o permanent urmărită expresivitate a frazării. Interesant este, de pildă, exemplul *Simfoniei în Re major nr. 104* de Haydn, în care Georgescu adopta, în general, o mişcare largă, comodă, chiar în părţile repezi, deosebindu-se oarecum de vioiciunea — să recunoaştem uneori puţin impersonală — prezentă în înregistrările haydniene de serie ale zilelor noastre. Ei bine, tocmai această concepţie a fost salutată în chip entuziast de critica austriacă, care a arătat că ea dă o semnificaţie şi un relief deosebit ultimei simfonii a maestrului clasic, acestui adevărat « cîntec de lebădă ». Iată ce scria în această privinţă criticul Gottfried Krauss: « Cu Simfonia sa în Re major, nr. 104, compusă în 1795, la Londra, Joseph Haydn şi-a luat un timpuriu rămas-bun de la acel gen de lucrări căruia îi dăruise un adevărat cosmos de muzică autentică. Căci bogăţia ei interioară de matură înţelepciune, resemnare tomnatică şi interiorizare plină de taine ne-a fost relevată rareori cu o asemenea pătrundere şi o asemenea delicată notă elegiacă cum a reuşit, în cel de-al şaptelea concert simfonic al Festivalului, George Georgescu, fostul discipol al lui Nikisch şi Richard Strauss. Dirijorul are, anume pentru această lucrare, simţul pentru agogica plină de naturaleţe a celei mai mici fraze muzicale, pentru originala tensiune a ritmicii şi dinamicii. Această concepţie cu adevărat de muzică de cameră se exprimă în tempi foarte reţinuţi, care totuşi sînt astfel realizaţi încît niciodată nu se creează impresia tărăgănării »[14].

Tălmăcirile beethoveniene ale lui George Georgescu au fost adesea şi pe larg comentate; trebuie să amintim aici de frumoasele analize dedicate interpretării primelor două simfonii de către tînărul dirijor şi muzicolog Eugen Pricope, care a urmărit în amănunţime şi concertele, dar şi repetiţiile maestrului (*Muzica*, Bucureşti, XI, 1961, nr. 9, p. 21—30, şi XIII, 1963, nr. 2, p. 13—18). Nu ne vom opri acum pe larg asupra lor. Dorim doar să accentuăm concepţia lui Georgescu asupra dramaturgiei acestor capodopere, cărora le conferea o deosebită putere de emoţie, clădind edificiul simfonic

[12] W. S., *Con l'orchestra Filarmonica di Bucarest*, în *L'Italia*, Milano, 8 iunie 1963.

[13] Alceo Toni, *La musica addosso*, în *La Notte*, Milano, 8/9 iunie 1963.

[14] Gottfried Krauss, *Letzter Abend der Prager Philharmonie; George Georgescu dirigierte Werke von Haydn, Schubert und Schumann*, în *Salzburger Nachrichten*, Salzburg, 14 august 1963.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în linii mari, dar cu o direcţionare precisă, tinzînd totdeauna către o culminaţie care concentrează esenţa mesajului umanist al gîndirii muzicale beethoveniene. Acest lucru a fost subliniat şi cu ocazia concertelor date în fruntea Filarmonicii din Berlin în primăvara anului 1964. În cronica intitulată *Das Geheimnis der Form* (Secretul formei), comentînd interpretarea dată *Simfoniei a treia* de Beethoven, criticul arată: «Georgescu face să crească tensiunea, fără să recurgă la gesturi de o exaltare exterioară, către puternicele acorduri disonante ale dezvoltării, iar patosul Marşului Funebru străbate în chip impresionant din cele mai mărunte formule melodice»[15]... «El face să culmineze partitura lui Beethoven în Marşul funebru, care devine o gigantică dramă situată în centrul lucrării»[16], subliniază o altă opinie critică. Această identitate de impresii a diferiţilor ascultători dovedea că dirijorul a reuşit să-şi concretizeze concepţia interpretativă într-o manieră precisă şi cît se poate de plastică.

Fără îndoială, Georgescu stăpînea cu mînă sigură desfăşurarea celor mai ample edificii simfonice şi rezista cu succes la probele de suflu, de rezistenţă şi de permanentă reîmprospătare interioară pe care le impune şefilor de orchestră redarea marilor simfonii romantice. Din acest punct de vedere, unul dintre marile succese obţinute de dirijorul român a fost acela al interpretării monumentalei *Simfonii a şaptea în Do major* de Schubert chiar în patria compozitorului, unde exigenţa publicului şi a criticii este întărită de prezenţa vie a unor tradiţii aflate încă în plină acţiune. Cu atît mai semnificative sînt rînduri ca acestea: «Lucrarea este o piatră de încercare pentru capacitatea muzicală şi puterea de a crea tensiune a unui dirijor. George Georgescu a trecut această probă în chip excepţional. El are intuiţia pentru această muzică în care temele se înlănţuie cu largheţe şi totuşi în mod strict, este pătruns de impulsul de mişcare al melosului schubertian, cunoaşte bine uriaşele arcuri dinamice ale acestei simfonii şi le stăpîneşte în crescendi suveran desfăşurate, întocmai în spiritul partiturii. De la Böhm încoace n-am mai trăit o mai impresionantă «a şaptea» de Schubert»[17]. Ceea ce, venind din partea unui critic vienez, este, să recunoaştem, foarte mult.

Arătam mai sus că interpretarea lui Georgescu avea adesea o puternică pecete personală, la care dirijorul nu renunţa numai de dragul de a fi în unison cu normele stilistice aparent general răspîndite într-o epocă dată. Aşa se face, de pildă, că interpretarea dată *Simfoniei fantastice* de Berlioz a fost îndelung discutată. Înainte de plecarea în turneul din Anglia, în septembrie 1963, am ascultat în interpretarea Filarmonicii «George Enescu» această lucrare, pe care maestrul o readucea, după mulţi ani, în repertoriul său. Am constatat cu acest prilej că impetuosului simfonist romantic francez, geniu al imaginaţiei înfierbîntate şi al imaginilor sonore pitoreşti, o asemenea tălmăcire construită şi sobră îi relevă virtuţi altădată rămase în umbră. În adevăr, nu puţini sînt aceia care tind uneori să subevalueze valoarea pur muzicală a marilor lucrări ale lui Berlioz, subordonînd-o tendinţelor programatice deschis proclamate, cărora le-a rămas credincios înnoitorul artist francez de-a lungul întregii sale activităţi componistice. *Fantastica* a apărut transpusă în balet; altă dată, unele tălmăciri în sala de concert sau pe discuri exacerbează subiec-

[15] K-r., *George Georgescu dirigierte die Berliner Philharmoniker, Das Geheimnis der Form*, în «*Kurier Feuilleton*», Berlin, 3 martie 1964.

[16] r. b., *Aus romantischer Schule*, în «*Berliner Morgen Post*», Berlin, 4 martie 1964.

[17] Herbert Schneiber, *Zum Schluss war's doch ein Festkonzert. Salzburg: George Georgescu dirigierte im 7. Orchesterkonzert Haydn, Schumann, Schubert*, în «*Kultur*», Viena, 14 august 1963.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tivismul romantic pînă într-atît, încît frumuseţea melodică şi inventivitatea timbrală a orchestraţiei cad pe planul al doilea. George Georgescu, în adevăr, a părut că citeşte partitura din nou, cu ochii propriei sale experienţe de fidel beethovenian. Şi dacă lucrarea lui Berlioz a mai renunţat, poate, întrucîtva la caracterul înfricoşător, de senzaţie, al desfăşurării semicinematografice a acţiunii evocate de-a lungul celor cinci tablouri ale ei, în schimb a cîştigat esenţial în echilibru, în calitate, în substanţă muzicală, înţelept şi liniştit luminată. Mai puţin *fantastică* şi mai mult *simfonie*, ea şi-a afirmat dreptul la încadrarea în marele şi organicul drum al simfonismului post-beethovenian de la care, în fond, romanticii nu s-au abătut esenţial, ci i-au deschis numai ramificaţii noi, de proaspătă atractivitate. George Georgescu ne-a oferit o imagine limpede a capodoperei lui Berlioz, îndepărtînd parcă o anumită « uzură » pe care o resimţeam altă dată.

Desigur, asemenea concepţie era de natură să stîrnească controverse, mai cu seamă în critica muzicală engleză. Dar iată că gîndirea artistică a dirijorului român şi-a găsit adepţi înflăcăraţi, iar acestei interpretări a *Fantasticei* i s-a recunoscut valoarea originală. Criticul Robert Angles a declarat-o « cea mai bună interpretare de concert a *Simfoniei fantastice* pe care am auzit-o vreodată. Pasiunea şi totuşi rafinamentul au fost punctele de sprijin ale unei prezentări neobişnuit de competente, ai cărei tempi stăpîniţi, necapricioşi, au permis îmbrăţişarea tuturor elementelor muzicii. Latura frenetică a geniului lui Berlioz a fost redată din plin, dar nu în detrimentul aspectelor elegante şi lirice, pe care Georgescu le-a dovedit a fi deopotrivă de importante » [18].

În 1964 cercurile muzicale au sărbătorit centenarul naşterii lui Richard Strauss. Se cuvine să amintim că George Georgescu a fost, fără îndoială, printre cei mai de seamă cunoscători ai lucrărilor acestui compozitor, cărora le-a redat întreaga culoare programatică cu o prospeţime neştirbită de trecerea anilor. În cadrul festivităţilor dedicate centenarului, dirijorul român a condus un festival Strauss în Republica Democrată Germană, la pupitrul formaţiei Berliner-Sinfonie-Orchester (BSO). Evenimentul a fost memorabil, iar critica a afirmat că pentru această aniversare nu putea fi găsit un interpret mai nimerit decît renumitul artist din Bucureşti. « Ceea ce i-a captivat în mod deosebit pe berlinezi în această interpretare a fost neobişnuita ei strălucire, dar nu strălucirea în sine, ci modul în care ea a fost cultivată de oaspete, siguranţa cu care a ştiut să pună în evidenţă, din ampla paletă coloristică a orchestrei, nuanţele mai subtile, intermediare, fără a răpi tonalităţilor principale forţa lor, modul în care a ştiut să diferenţieze mişcările şi expresia, fără a scădea din avîntul antrenant al compoziţiei » [19].

Din mărturiile criticilor de pretutindeni, martori ai activităţii unui artist ajuns la deplina maturitate a măiestriei sale, se desprindea accentul unei deosebite dragoste şi stime, al aprecierii pentru autenticitatea nedezminţită pe care George Georgescu a adus-o în interpretarea capodoperelor istoriei simfonismului. Acum, după moartea maestrului, tradiţiile sale interpretative au intrat definitiv în patrimoniul culturii muzicale româneşti, iar entuziasmul său tineresc, menţinut pînă în ultima clipă, pentru propagarea marii muzici se cuvine să rămînă un exemplu !

[18] Robert Angles, *Rare fantastique*, în *Music and Musicians*, Londra, decembrie 1963, p. 39.

[19] H. Sp., *Brillanter Strauss, George Georgescu am Pult des B.S.O. stürmisch umjubelt*, în « *Der Morgen* », Berlin, 15 martie 1964.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DISCOGRAFIE

(DISCURI MICRO)

(a) Cu orchestra simfonică a Filarmonicii de stat « George Enescu »

(b) Cu orchestra simfonică a Radioteleviziunii române

(c) Cu orchestra simfonică de stat a U.R.S.S.

(d) Cu orchestra Filarmonicii cehe

(e) Cu orchestra simfonică de stat din Budapesta

BEETHOVEN, L. van:

— **Simfonia nr. 1 în do major,** Electrecord ECE 091 (a) şi Union (Japonia) UCP 1 (a)

— **Simfonia nr. 2 în Re major,** Electrecord ECE 097 (a)

— **Simfonia nr. 3 în Mi bemol major,** Electrecord ECE 084 (a)

— **Simfonia nr. 4 în Si bemol major,** Electrecord ECE 090 (a)

— **Simfonia nr. 5 în do minor,** Electrecord ECE 080 (a) şi Union (Japonia) SUC 2 (a)

— **Simfonia nr. 6 în Fa major,** Electrecord ECE 085 (a) şi Union (Japonia) SUC 3 (a)

— **Simfonia nr. 7 în La major,** Electrecord ECE 085 (a) şi Supraphon (R. S. Cehoslovacă) ALPV 243 (d)

— **Simfonia nr. 8 în Fa major,** Electrecord ECE 091 (a) şi Union (Japonia) UCP 1 (a)

— **Simfonia nr. 9 în re minor,** (cu corurile reunite ale Filarmonicii « George Enescu » şi Radioteleviziunii române. Solişti, Emilia Petrescu-Cironeanu, Martha Kessler, Ion Piso, Marius Rintzler); Electrecord ECE 097/098 (a)

— **Uvertura « Coriolan »,** Electrecord ECE 080 (a) şi Union (Japonia) SUC 2 (a)

— **Uvertura « Egmont »,** Electrecord ECE 0131 (a)

— **Uvertura « Leonora nr. 3 »,** Electrecord ECE 090 (a)

CONSTANTINESCU Paul:

— **Trei dansuri simfonice,** Electrecord ECD 070 (b)

DUMITRESCU Gheorghe:

— **Oratoriul eroic « Tudor Vladimirescu »,** partea I (cu corul Ansamblului Armatei, corul de femei al Filarmonicii « George Enescu ». Solişti: Petre Ştefănescu-Goangă, Viorel Ban, Pantelimon Frunză, Maria Voloşescu), Electrecord ECE 035 (a)

ENESCU George:

— **Rapsodia română nr. 1 în La major,** Electrecord ECD 23 (a) şi Polskie nagrania (R. P. Polonă) L. 0103 (a)

— **Rapsodia română nr. 2 în Re major,** Electrecord ECD 23 (a)

— **Simfonia nr. 1 în Mi bemol major,** Electrecord ECD 58 (a) şi Artia (S.U.A.) ALP 118 (a

HACIATURIAN Aram:

— **Simfonia nr. 2 în mi minor,** Electrecord ECE 034 (a) şi Aprelevski zavod (U.R.S.S.) D 04440/04441 (a)

HAYDN Joseph:

— **Simfonia nr. 104 în Re major,** Electrecord ECE 042 (a)

— **Concert pentru violoncel şi orchestră în Re major,** (solist Radu Aldulescu), Electrecord ECE 042 (a)

LALO Edouard:

— **Simfonia spaniolă pentru vioară şi orchestră,** (solist Ion Voicu), Electrecord ECD 73 (a)

LISZT Franz:

— **Concert nr. 1 pentru pian şi orchestră în Mi bemol major,** (solist Valentin Gheorghiu), Supraphon (R. S. Cehoslovacă) ALPV 255 (d) şi Electrecord ECE 07 (d)

— **Dans macabru pentru pian şi orchestră,** (solist Mihaly Bächer), : Qualiton (R. P. Ungară) HLPXMN 1005 (e)

MENDELSSOHN-BARTHOLDY, Felix:

— **Concert pentru vioară şi orchestră în mi minor,** (solist Ion Voicu), Electrecord ECE 0113 (a)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MOZART, Wolfgang Amadeus:

— **Simfonia concertantă în Mi bemol major pentru suflători și orchestră** (K. V. Anhang I, 9) soliști Ion Danie — oboi, Octavian Popa — clarinet, Ion Bădănoiu — corn, Dimitrie Alecsandrescu — fagot), Electrecord ECE 055 (a)

— **Uvertura la opera « Nunta lui Figaro »**, Electrecord ECE 055 (a)

RAHMANINOV, Serghei Vasilievici:

— **Rapsodie pe o temă de Paganini pentru pian și orchestră** (solist Valentin Gheorghiu), Supraphon (R. S. Cehoslovacă) FLPM 126 (d)

SCHUBERT, Franz:

— **Simfonia nr. 8 în si minor** (neterminată), Electrecord ECE 0144 (a)

STRAUSS Richard:

— **« Don Juan »**, poem simfonic, Aprelevski zavod (U.R.S.S.) D 3184/3185 (c)

— **« Moarte și transfigurație »**, poem simfonic, Supraphon (R. S. Cehoslovacă) ALPV 329 (d)

— **Till Eulenspiegel**, poem simfonic, Polskie nagrania (R. P. Polonă) L 0103 (a)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TRĂSĂTURI STILISTICE ÎN MUZICA DE PIAN A LUI GEORGE ENESCU

de LILIANA FIRCA

Este anevoios a defini în muzica pentru pian a lui George Enescu un stil unitar, trăsături estetice care să apropie creaţii scrise în perioade considerabil distanţate şi atît de deosebite ca factură a inspiraţiei. În ansamblul operei enesciene, acest sector de creaţie reprezintă în mai mică măsură un moment de statornicire, de cristalizare a stilului, şi mai curînd o etapă de elaborare a sa. Aceasta în ciuda faptului că lucrări anterioare creaţiilor pianistice de maturitate *(Preludiul Suitei I pentru orchestră, Sonata a III-a pentru pian şi vioară)* atinseseră culmi de originalitate şi profunzime. Contradicţia e inerentă procesului de formare a stilului enescian, proces în sînul căruia se încrucişează adeseori tendinţe felurite, dar care rămîne totuşi continuu în liniile sale mari.

Cronologic considerate, creaţiile de pian ale lui Enescu se orînduiesc de-a lungul unor etape distincte. Prima cuprinde *Suita în stil vechi op.* 3 (1897) şi *Variaţiunile pentru două piane pe o temă originală op.* 5 (1899), alături de lucrări fără număr de opus, ca *Preludiu şi Scherzo* (1896) şi *Impromptu* (1900). Ele denotă, fără îndoială, tangenţe cu diferiţi autori universali, dar, paralel, şi o încercare a măiestriei, o cîntărire a posibilităţilor în tehnica componistică.

Ca o ultimă privire aruncată trecutului preclasic — evocat în *Suita în stil vechi* —, *Suita nr. 2 în re major op. 10* (1903), deşi apropiată ca dată a apariţiei de creaţiile pianistice anterioare, vădeşte un început de afirmare a personalităţii creatoare a compozitorului: în *Pavana* suitei, de pildă, se întrevăd caracteristici ale acelui stil care va ajunge la deplina sa maturitate şi forţă de afirmare în *Sonata a III-a pentru vioară şi pian.*

Intervale de timp aproximativ egale despart *Suita a III-a pentru pian* fără număr de opus, compusă între anii 1913 şi 1916, de aceste creaţii de tinereţe, cît şi de cele trei sonate op. 24, ultimele lucrări destinate instrumentului. Suita cuprinde piese cu implicaţii programatice sau de caracter *(Burlescă, Mazurcă melancolică, Voci din stepă, Jocul de clopote nocturn* [1]),

[1] Această ultimă piesă a suitei poate fi considerată, atît prin specificul inspiraţiei, cît şi prin unele procedee de scriitură instrumentală, ca o anticipare directă a gingaşelor evocări de natură din *Impresii din copilărie.*

STUDII ŞI CERCET. DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 12, NR. 1, p. 39—54, BUCUREŞTI, 1965

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

inițiind astfel filonul descriptiv în muzica instrumentală a lui Enescu. Mijlocie și ca etapă de evoluție a compozitorului în muzica de pian, *Suita a III-a* se leagă prin tot atîtea fire de creațiile de dinainte și de după ea, fapt care este întrucîtva în defavoarea unității sale de stil. Sub acest aspect, ea se înfățișează ca un punct de confluență a diferitelor înrîuriri (în majoritate de provenienţă franceză: Fauré, Franck, impresioniști), cu trăsături ce vor deveni specifice gîndirii creatoare enesciene și asupra cărora vom reveni mai departe.

Sonatele op. 24 scrise între anii 1924 și 1934 reprezintă un stadiu de cristalizare a căutărilor în muzica de pian, iar cea de-a treia, în special, este echivalentul în acest domeniu al marilor realizări enesciene în genul simfonic și de cameră, prin puterea de sinteză și modul absolut personal de elaborare a elementelor de stil [2].

Dacă criteriul cronologic ne-a permis să delimităm cu destulă precizie anumite stadii în muzica de pian a lui Enescu și totodată să schiţăm sumar o linie evolutivă a stilului, într-o analiză mai adîncită va trebui ţinut seama de ceea ce remarcam mai sus, și anume de faptul că, de cele mai multe ori, înăuntrul aceleiași perioade de creație și chiar al aceleiași lucrări se întîlnesc tendinţe și influenţe deosebite. Edificatoare va fi de aceea nu atît caracterizarea parţială și în ordine strict cronologică a lucrărilor, cît urmărirea pe întreg parcursul muzicii de pian a cîtorva direcţii stilistice care s-au manifestat succesiv.

Reînvierea spiritului clasic este concepută într-o primă fază *(Suita I în sol minor)* ca o fidelă reproducere a stilului cîtorva piese vechi caracteristice: un preludiu, o fugă, un adagio cu caracter de arie instrumentală. Compozitorul nu intervine aici cu o concepţie proprie, cu o optică modernă asupra conţinutului acestor piese, care astfel închid în ele autentica savoare a epocii. Trecînd în revistă principalele forme și stiluri ale artei preclasice, suita reunește monumentalitatea construcţiei lui Bach (în *Fugă)*, cantabilitatea și lirismul generos al mișcărilor lente la Bach și Haendel (în *Adagio)*, gravitatea pompoasă a unora din piesele de această factură ale claveciniștilor francezi (în *Preludiu)* și, în sfîrșit, caracterul de strălucire și bravură atribuit — în cadrul unei forme bipartite de sonată veche — finalului suitei, asemănător multora din allegro-urile întîlnite în sonatele fiilor lui Bach sau la Scarlatti.

Următoarea lucrare pe linia aceluiași gen, *Suita în re major op. 10*, înseamnă sub multe aspecte o emancipare de sub dominaţia severă a preceptelor muzicii preclasice. Dacă *Toccata* și *Bourrée*, piesele de introducere și de încheiere ale suitei, păstrează caracterul de virtuozitate al vechilor compoziţii de acest gen, traducîndu-l, firește, într-un limbaj mai apropiat epocii autorului, părţile lente centrale *(Sarabanda* și mai ales *Pavana)* extind mult sfera expresivă a vechilor dansuri și, ca o dovadă a predilecţiei compozitorului pentru expresia lirică, ele aduc în sentiment accentuate rezonanţe intime. Influenţa mediului muzical francez lasă asupra părţilor suitei — a celor lente în special — considerabile amprente. Recunoaștem în factura melodică și armonică a sarabandei și în scriitura pianistică a acesteia trăsături proprii muzicii lui Fauré, deși vigoarea sentimentului romantic face simţitoare deosebirea între Enescu și compozitorul francez [3].

[2] Absenţa partiturii, precum și a oricăror informaţii privitoare la *Sonata a II-a pentru pian* a făcut cu neputinţă includerea ei în studiul de faţă.

[3] Ataşamentul lui Enescu faţă de muzica lui Fauré va fi și mai tîrziu confirmat de piesa pentru pian *Omagiu* (1922), avînd la bază un motiv de cinci note: F A U R E (în care însă U este permanent suplinit prin nota sol) și total afiliată stilului acestui compozitor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Elementul românesc care apare în pavană, deşi iniţial pregnant, nu-şi afirmă mai departe o individualitate puternică, circumscris fiind unei viziuni şi unei tratări tehnice impresioniste.

Variaţiunile în la bemol major pentru două piane dezvăluie sub o altă latură — cea romantică — legătura compozitorului cu tradiţia. Ea se percepe în « tonul » brahmsian pe care îl degajă tema variaţiunilor (în ciuda unor anticipări ale tematismului enescian de maturitate), cît şi întreaga dezvoltare muzicală ulterioară expunerii temei, în strălucirea şi bogăţia înveşmîntării instrumentale, la care se adaugă o tehnică şi estetică a variaţiunilor care îl amintesc deopotrivă pe maestrul vienez. Tot aici se impune precizarea că înclinaţia vremelnică a lui Enescu spre exprimările de larg suflu romantic şi anvergură concertistică a dictat apariţia unui întreg şir de pagini pianistice de această factură, cum sînt (în afara amintitelor *Variaţiuni) Preludiul* din *Preludiu şi Scherzo în fa diez minor*, *Toccata* din *Suita op. 10* [4], *Appassionato* din *Suita nr. III.*

Ceea ce deosebeşte sonatele de pian de lucrările pianistice anterioare nu este numai maturitatea concepţiei, ci, ca o consecinţă firească a acesteia, încetăţenirea treptată a unei orientări româneşti în creaţie, orientare ce se schiţase încă în *Pavana* din *Suita a II-a*. Distingem în aceste creaţii un drum ascendent, ale cărui faze se determină în funcţie de realizarea în anumite structuri şi forme artistice a specificului naţional.

Din acest punct de vedere, *Sonata I în fa diez minor* vădeşte o dualitate de tendinţe. Elementele tipice gîndirii muzicale originale enesciene se conturează distinct în prima parte (modalism, rubato, cantilenă şi polifonizare specifică a discursului muzical), fără ca sonata să vădească încă, în întregul ei, o perfectă unitate, datorită faptului că modalităţile tehnic-expresive ale muzicii europene mai vechi sau mai noi nu au fost peste tot organic asimilate. Umorul, străbătut uneori de accente groteşti, şi verva ritmică a părţii a doua evidenţiază o estetică ce nu rămîne izolată în creaţia enesciană. Antecedente ale acestui moment se regăsesc în creaţia timpurie: *Scherzo* (din *Preludiu şi Scherzo)*, *Impromptu*, *Bourrée* din *Suita a II-a*, *Burlesca* din *Suita a III-a*, în care fie pulsaţia de « perpetuum mobile » specifică scherzoului, fie ritmicitatea sacadată a genului de toccată — aceasta din urmă dominată îndeobşte de formule ostinate —, grefate pe o ţesătură intonaţională de nuanţă folclorică, capătă aspecte apropiate de autohtona ţiitură de ţambal. De o mare pregnanţă şi un incontestabil efect expresiv, aceste elemente nu conferă totuşi părţii mediane a *Sonatei în fa diez minor* întreaga măsură a originalităţii enesciene, ci o situează mai curînd în sfera paginilor motorice din creaţia unor compozitori contemporani autorului (Prokofiev, Ravel, Bartok).

Am omis intenţionat în prezentarea *Sonatei în fa diez minor* ultima parte a acesteia, deoarece ea se plasează ca etapă mijlocie într-o traiectorie de evoluţie al cărei punct de plecare este *Pavana* din *Suita op. 10* şi care se încheie cu partea centrală — *Andante* — a *Sonatei a III-a în re major*. Cuprindem, aşadar, într-o aceeaşi sferă de preocupări creatoare trei momente din opera pianistică a lui Enescu, trei exprimări depărtate în timp una faţă de cealaltă, deosebite ca grad de maturitate, dar reprezentative pentru felul în care Enescu concepea realizarea unui stil bazat pe amplificarea cîntecului popular liber. Bogatul « parlando rubato » caracterizează deopotrivă paginile

[4] Relevăm cu acest prilej şi similitudinea dintre tema iniţială a *Toccatei* şi aceea a *Preludiului*, clădite ambele pe formula unei game în sens descendent.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de suflu liric (*Pavana* din *Suita op. 10* și *Andante* din *Sonata a III-a*), cît și finalul *Sonatei I*, de o factură mai mult epică.

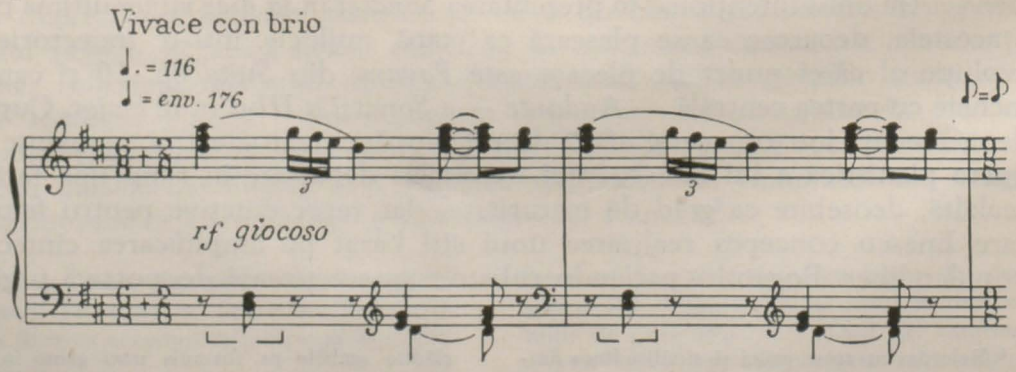
Eliberîndu-se treptat de influenţe, compozitorul dobîndește în aceste lucrări o continuă creștere pe planul expresiei, ajungînd pînă la acea adîncă pătrundere în însăși esenţa cîntecului liber românesc care este tulburătorul *Andante* al *Sonatei în re major*.

Arătam că maxima potenţare a virtuţilor expresive ale doinei sau baladei este definitorie pentru stilul unora din paginile de mai sus, sentimentul interiorizat al « cîntecului lung » impunîndu-se naturii lirice a compozitorului. O nesfîrșită depănare improvizatorică, nezăgăzuită de simetrii ritmice, înfăţișîndu-se cînd în forme bogat ornamentate, cînd în aspecte de recitativ, evocă unduirile melopeii populare, care, deși ajunsă în muzica lui Enescu prin filiera cîntecului lăutăresc, își păstrează, datorită neasemuitei capacităţi intuitive a compozitorului, un nealterat specific.

Avem tot timpul sentimentul prezenţei naturii în aceste creaţii enesciene. Ea transpare filtrată prin sentimentul muzicii, compozitorul realizînd un transfer pe plan emoţional al molcomelor privelişti natale, așa cum va deveni evident în *Impresii din copilărie* și în *Suita sătească*.

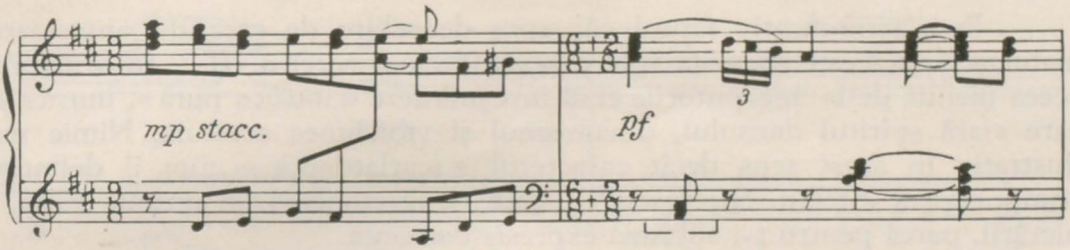
Să ne îndreptăm acum privirile spre o nouă ipostază a gîndirii creatoare enesciene, concretizată în factura părţilor extreme (prima și a treia) ale ultimei sonate de pian. Comparînd această lucrare cu *Sonata pentru vioară și pian în caracter românesc* muzicologul Zeno Vancea remarca: « Sonata pentru pian are o ţinută mai mult clasicizantă, o sobrietate a mijloacelor expresive, spre deosebire de caracterul eminamente romantic al *Sonatei pentru vioară* »[5]. Aceeași diferenţiere a două concepţii, a două stiluri bine conturate, o putem observa limitîndu-ne la domeniul strict al muzicii de pian. Expresia lirică, larga dezvoltare improvizatorică, specifice — după cum am văzut — unora din părţile lente ale creaţiei pianistice, contrastează în mod evident cu « obiectivismul » clasic, cu simetria construcţiei ce caracterizează, cu excepţia *Andantelui* median, cele două mișcări animate ale *Sonatei a III-a de pian*. Paralela făcută comportă însă și o altă trăsătură deosebitoare, mai adîncă, privind abordarea unor diferite zone expresive ale muzicii populare. Dacă în primul gen de creaţii compozitorul se îndreaptă spre rubato-ul doinei și al baladei, în părţile amintite ale *Sonatei a III-a* ritmica precisă, măsurată, sugerînd adesea jocul, este predominantă. Acest caracter se afirmă clar atît în prima parte a sonatei, a cărei mișcare este animată de neastîmpărul jucăuș al temei principale

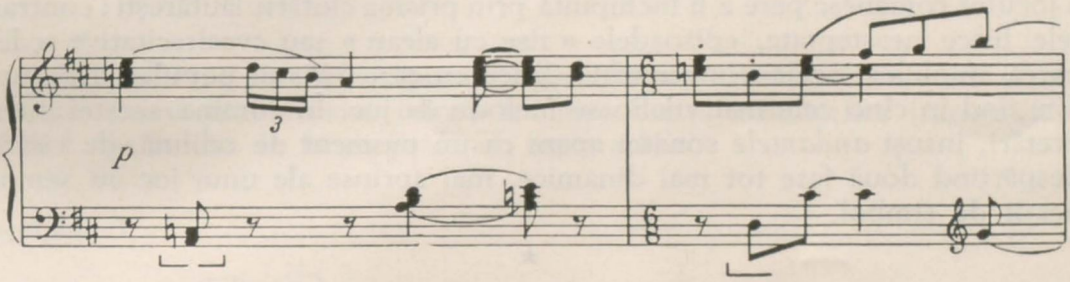
Exemplul 1:

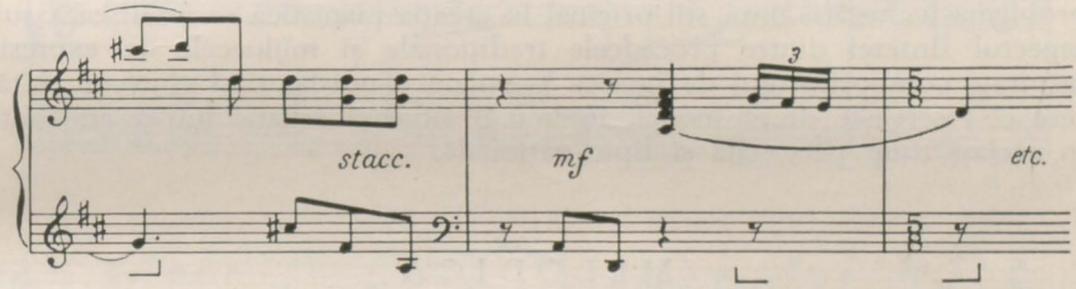


[5] Zeno Vancea, *Intonaţii populare în muzica lui George Enescu*, în *Muzica*, IV, 1954, nr. 1, p. 6.

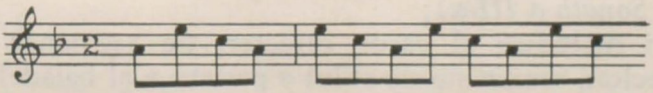
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



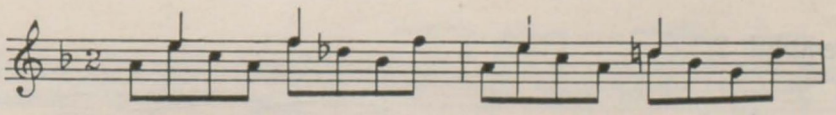




cît şi în *Allegro*-ul final — o formă liberă de rondo —, unde, pe lîngă revenirea ciclică a sprintenei teme din partea I, refrenul îmbracă adesea înfăţişarea unui acompaniament de ţambal, prin prelungirea şi implicit, accentuarea unor note ale formulei



care devine:



(sîntem aici în prezenţa unei ultime prelungiri a acelei linii de pregnanţă ritmică observată în creaţii anterioare — vezi p. *63*, al. *4*).

Înglobate în forme superioare de organizare artistică, elementele folclorice intonaţionale şi ritmice nu numai că nu-şi alterează caracterul, ci se afirmă ca o realitate muzicală originală, prin aceea că dezvoltarea acestor elemente se face în sensul firesc cerut de specificul lor expresiv şi de structură. Este ceea ce impune înaintea oricăror comentarii tehnice de amănunt, concluzia, că în *Sonata a III*-a de pian Enescu împlineşte cele mai importante deziderate ale unui stil naţional.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pare semnificativ faptul că, spre deosebire de creaţiile anterioare, maniera clasică este chemată spre a servi ideea *Sonatei a III-a*, adică tocmai aceea menită de la începuturile ei să înveşmînteze « muzica pură », muzica în care viază spiritul dansului, dinamismul şi vioiciunea acestuia. Nimic mai ilustrativ în acest sens decît caracterul « scarlattian » — cum îl defineşte compozitorul Ştefan Niculescu [6] — care se creionează în prima parte a lucrării, parcă pentru a-i sublinia expresia dansantă.

Înlăturînd însă aparenţele formale, această impresionantă reprezentare a jocului românesc pare a fi închipuită prin prisma cîntării lăutăreşti: contrastele lirice neaşteptate, episoadele « zise cu alean » sau cvasirecitative redau parcă amplificat acele « intermezzi » lirice cu care artistul popular întrerupe din cînd în cînd cele mai vijelioase melodii de joc. În lumina acestei interpretări, însuşi *andantele* sonatei apare ca un moment de odihnă, de visare, despărţind două faze tot mai dinamice, mai aprinse ale unui joc cu semnificaţii de simbol.

*

Transpusă de pe tărîmul estetic pe acela al limbajului muzical, problema închegării unui stil original în creaţia pianistică se înfăţişează sub aspectul sintezei dintre procedeele tradiţionale şi mijloacele de expresie inspirate compozitorului de muzica populară. Transfigurînd cîntecul lăutăresc ce-i serveşte drept model, Enescu îl situează artistic într-o ambianţă în acelaşi timp personală şi tipic naţională.

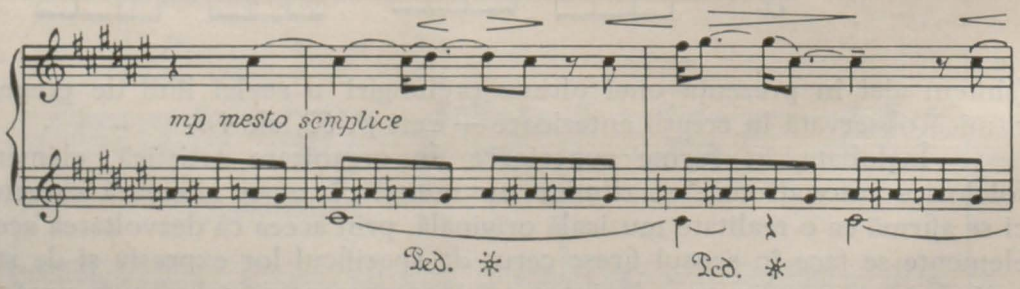
MELODICA

Factura melodică este, dintre toate componentele limbajului enescian, cea destinată să primească în primul rînd influenţa muzicii populare. În creaţiile de pian, aceste influenţe se concretizează în diverse tipuri melodice:

a) largi desfăşurări melodice concepute — după principiul doinei — într-un stil improvizatoric şi melismatic *(Pavana* din *Suita în re major, Andantele* din *Sonata a III-a)*;

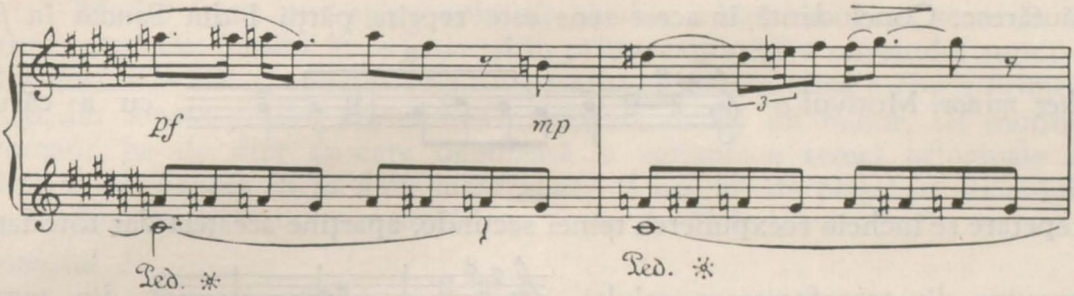
b) tipuri melodice al căror caracter, de asemenea improvizatoric, dar mai mult recitat, aminteşte de stilul « parlato » al baladelor (tema principală din finalul *Sonatei I)*

Exemplul 2



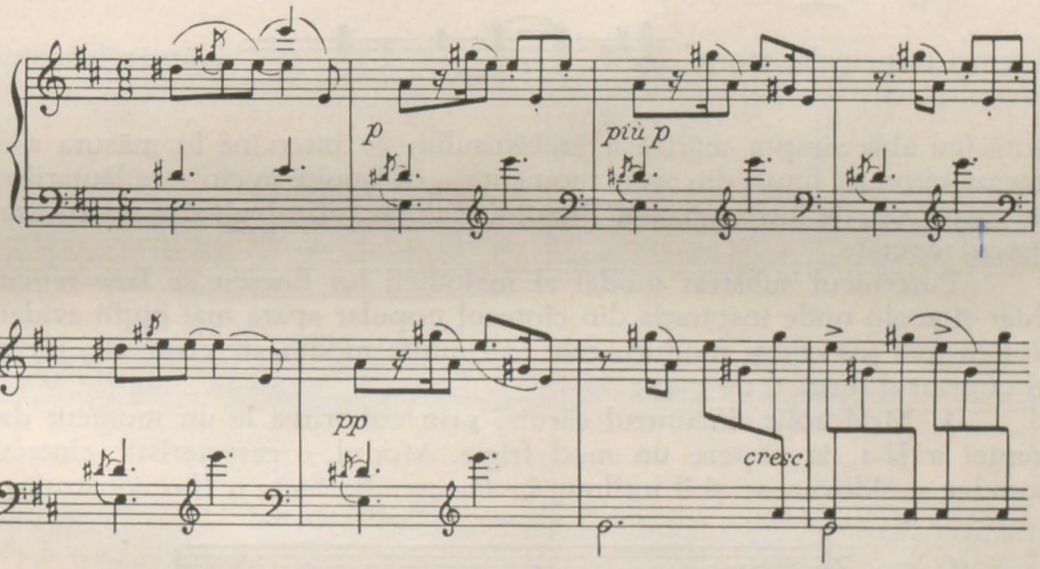
[6] Ştefan Niculescu, *Sonata a III-a pentru pian de George Enescu*, în *Muzica*, VI, 1956, nr. 8, p. 13.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



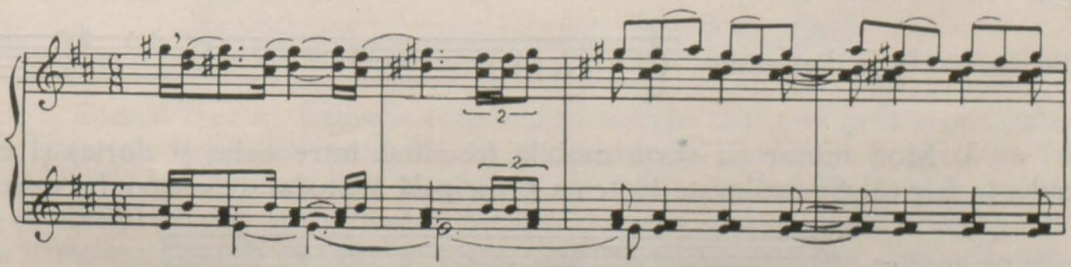
c) teme ce se clădesc pe o singură formulă melodică repetată insistent, procedeu analog celui folosit în improvizaţiile lăutarilor (reexpoziţia părţii I din *Sonata în fa diez minor)*, tema a II-a

Exemplul 3



și tema concluzivă

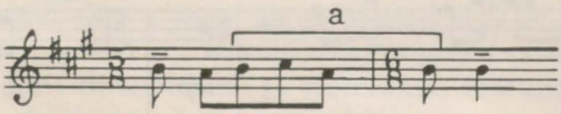
Exemplul 4

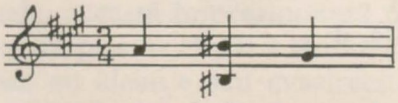


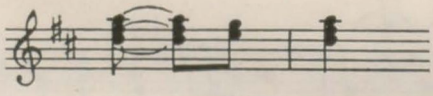
a părţii I din *Sonata în re major*

Preferinţa compozitorului pentru melodiile ce se dezvoltă dintr-un element generator pare că-și află deopotrivă explicaţia într-un principiu de construcţie împrumutat din muzica cultă apuseană, cît și în amintitul procedeu

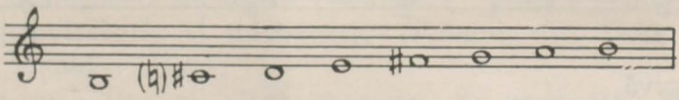
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

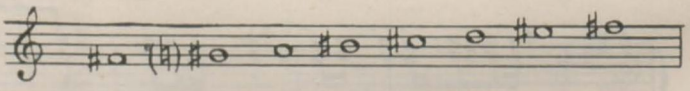
lăutăresc. Concludentă în acest sens este repriza părţii I din *Sonata în fa diez minor*. Motivul *a* 

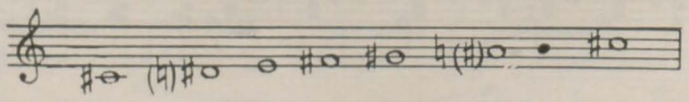
cu a cărui repetare se încheie reexpunerea temei secunde, aparţine acesteia dar totodată provine din transformarea celulei  din tema principală. În acelaşi timp însă, desele reveniri ale acestui motiv (care a dobîndit prin transformare un profil melodic specific românesc) dau respectivei secţiuni a sonatei aspectul unei frînturi de cîntec readusă la nesfîrşit.

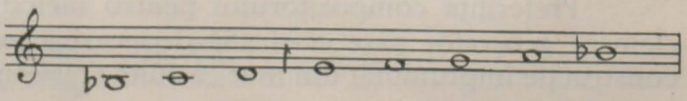
Un caz asemănător prezintă tema concluzivă din prima parte a *Sonatei a III-a* (vezi ex. 4), care este construită pe motivul al temei principale, motiv  a cărui reluare insistentă (cu abia simţita mărire a ambitusului, ce intervine în măsura a 3-a) creează impresia unuia din acele momente — obişnuite în cîntarea lăutarilor — de suspensie, de întrerupere a fluxului melodic, prin îngînarea unei formule mereu repetate.

Puternicul substrat modal al melodiei lui Enescu se face remarcat chiar şi acolo unde inspiraţia din cîntecul popular apare mai puţin evidentă. Notăm mai jos cîteva moduri, cele mai multe modificate cromatic, întîlnite în cuprinsul muzicii de pian:

1. Mod eolic, înăuntrul căruia, prin coborîrea la un moment dat a treptei a II-a, ia naştere un mod frigic. Modul e caracteristic cîntecului popular moldovenesc şi îl întîlnim în *Pavana* din *Suita a II-a* construit pe o scară de *Si* 

2. Mod minor cromatic cu treapta a doua mobilă, cu treptele a IV-a şi a VII-a ridicate; este modul în care se expune tema principală a primei părţi din *Sonata în fa diez minor* 

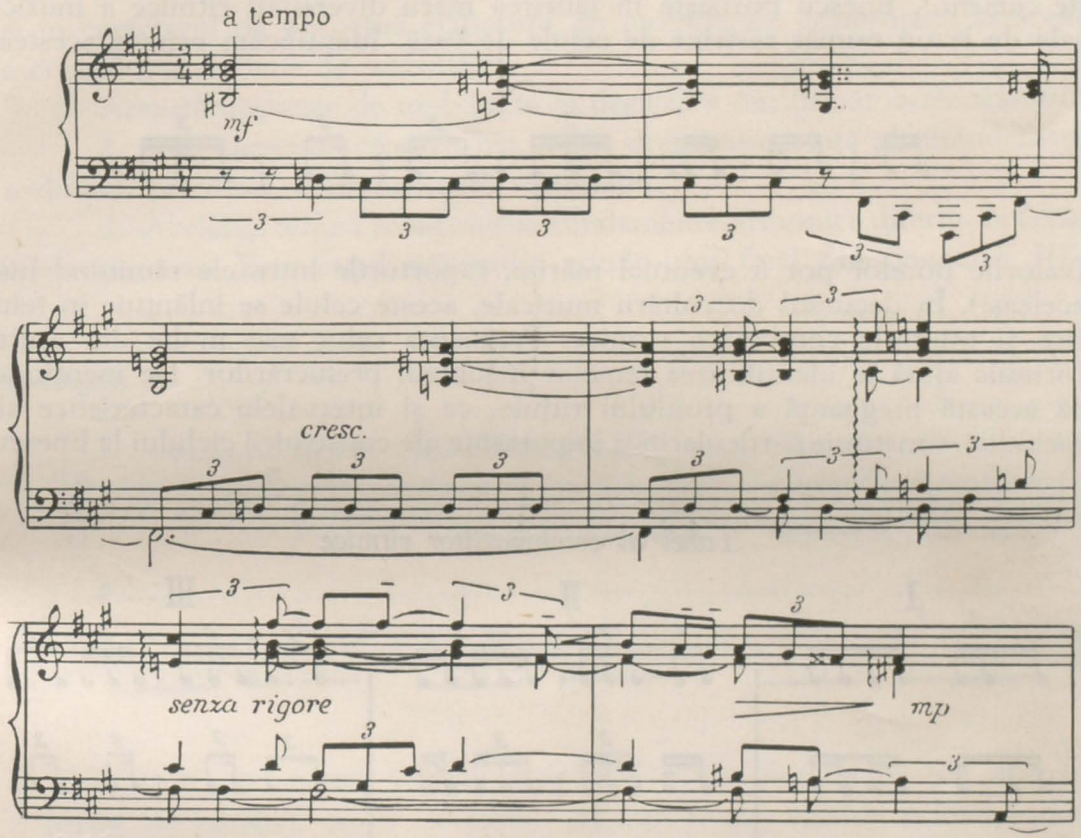
3. Mod minor cu sexta mobilă (oscilînd între eolic şi doric) şi cu cadenţa frigică. Se întîlneşte în tema principală a finalului *Sonatei I*, constituit pe *do diez* 

4. Mod lidic ce apare în partea a II-a a *Sonatei a III-a* (în dezvoltare), constituit pe *sol* şi pe *si bemol* 

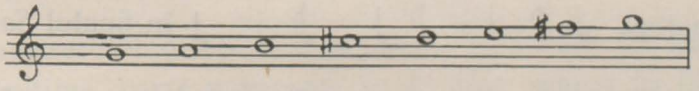
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Modul frigic pur apare episodic și abia schițat în tema secundă a primei părți din *Sonata în re major* și în prima expunere a refrenului rondoului final al aceleiași sonate. Frigicul pasager apărut în tema a II-a a primei părți din *Sonata a III-a* are ca finală terța tonalității mi major, iar modul cromatic pe *do diez* cu care debutează o variantă a temei principale a părții I din *Sonata în fa diez minor* apare ca un fel de plagal al eolicului pe *fa diez* ce se va contura mai tîrziu (mās. 4—5) la mîna stîngă.

Exemplul 5:



Modurile se formează adeseori pe trepte diferite ale tonalității de bază. Modul lidic apărut în dezvoltarea *Andantelui* din *Sonata a III-a* se construiește pe treapta a treia a gamei mi minor

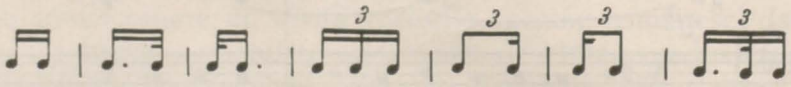


Enescu creează frecvent echivocuri modale, realizate prin cromatizări oscilante ale treptelor modului fie în cuprinsul aceleiași octave, fie în octave diferite. Aceasta face posibil ca, de pildă, în cuprinsul unei octave să se contureze alternativ modul doric și cel eolic, cel eolic și cel frigic etc. Ca urmare a acestor alterări de trepte, temele au un caracter cromatic care atrage după sine o modulație continuă. O altă consecință a cromatismului modurilor o constituie abundența intervalelor caracteristice în melodie (cvintă micșorată, cvartă mărită), intervale care fac ca temele să fie ușor recunoscute pe parcursul dezvoltării lor, indiferent de transformările pe care le suferă sau de complexul armonic sau polifonic în care sînt introduse.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

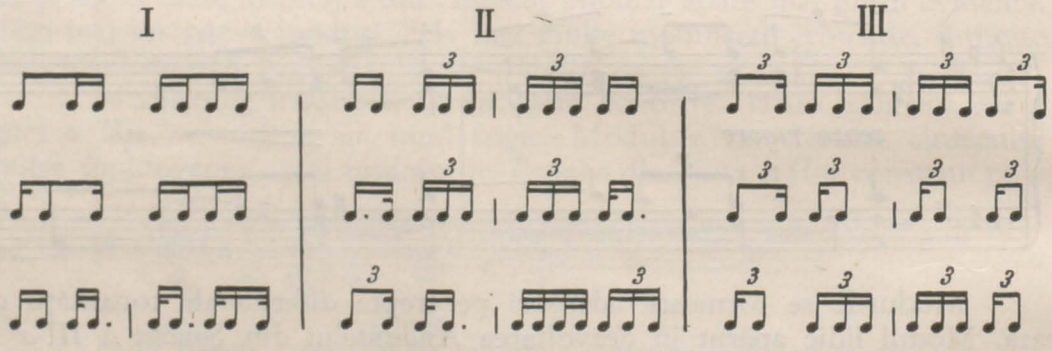
Ritmurile de obîrşie populară împînzesc aproape toate creaţiile pianistice de maturitate ale lui Enescu, declarîndu-se, asemenea structurii modale a temelor, chiar în lucrările legate de tradiţia muzicii occidentale şi alcătuind unul din cele mai de seamă izvoare ale originalităţii şi forţei de expresie ale artei compozitorului.

Aşa cum observă compozitorul Ştefan Niculescu în analiza *Simfoniei de cameră* [7], Enescu porneşte în făurirea marii diversităţi ritmice a muzicii sale de la un număr restrîns de celule de bază. Identificăm printre acestea:



(valorile notelor pot fi eventual mărite, raporturile între ele rămînînd însă aceleaşi). În decursul dezvoltării muzicale, aceste celule se înlănţuie în felurite şi multiple combinaţii ritmice. Pregnanţa celor mai multe din aceste formule ajută la identificarea temelor înăuntrul prelucrărilor. De menţionat că această pregnanţă a profilului ritmic, ca şi intervalele caracteristice ale melodiei, constituie particularităţi importante ale construirii ciclului la Enescu.

Tabel al combinaţiilor ritmice



Ca ritmică de joc: ♩ ♪ ♩ şi ♪ ♩ ♪ ♩ ♩ în finalul *Sonatei a III-a în re major* [8].

Varietatea ritmică mai sporeşte datorită unirii prin *legato* a unora din formulele notate mai sus, procedeu care, împreună cu schimbările dese de măsură, contribuie la accentuarea caracterului rubato şi improvizatoric al creaţiilor unde aceste formule sînt folosite.

Un model în ceea ce priveşte contopirea diferitelor formule ritmice într-o desfăşurare continuă îl constituie tema principală din finalul *Sonatei în fa diez minor* (vezi ex. 2).

[7] Ştefan Niculescu, *Aspecte ale creaţiei enesciene în lumina Simfoniei de cameră*, în *Studii muzicologice*, III, 1958, nr. 8, p. 12.

[8] Din tabelul de mai sus se poate deduce frecvenţa procedeului de intervertire a formulelor ritmice.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

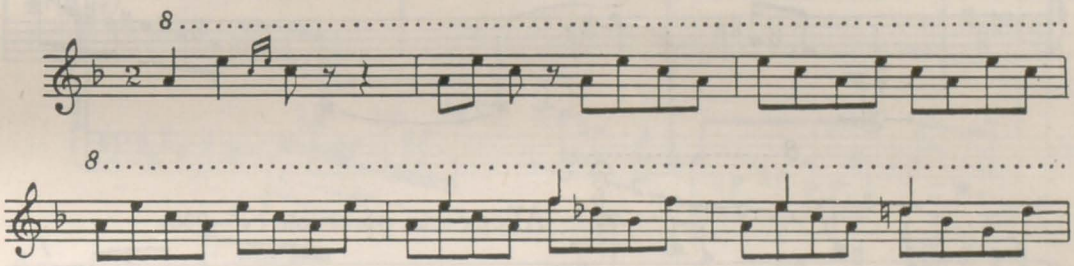
O caracterizare a limbajului armonic ar trebui poate să ţină seama de cunoscutele cuvinte prin care Enescu își autodefinea stilul: « Pentru mine, muzica nu este o stare, ci o acţiune, adică un ansamblu de fraze care exprimă idei și mișcări »[9]. Cele citate se referă, desigur, la specificul polifonic al muzicii lui Enescu, dar ideea de mișcare pe care o reliefează își găsește expresie și în caracterul de perpetuă elaborare, în mobilitatea desfășurării armonice a creaţiilor enesciene de maturitate.

Această impresie de mobilitate se degajează din următoarele trăsături:

1. Abundenţa de cromatisme, avînd drept consecinţă plurimodalismul melodiei, provoacă o permanentă modulaţie.

2. Aceleiași teme i se substitue fundamente armonice diferite la fiecare reapariţie a sa. Este cazul refrenului rondo-ului final din *Sonata a III-a*,

Exemplul 6:



al ideii-refren din partea a doua a sonatei în fa diez minor (de asemeni o formă de rondo), cît și al temei principale din finalul primei sonate, care în expoziţie apare armonizată într-un do diez, plagal al lui fa diez (cu terţă oscilantă) (vezi ex. 2), iar în repriză, deși readusă identic ca melodie, se desfășoară pe o armonie diferită (fa diez minor) (vezi ex. 8).

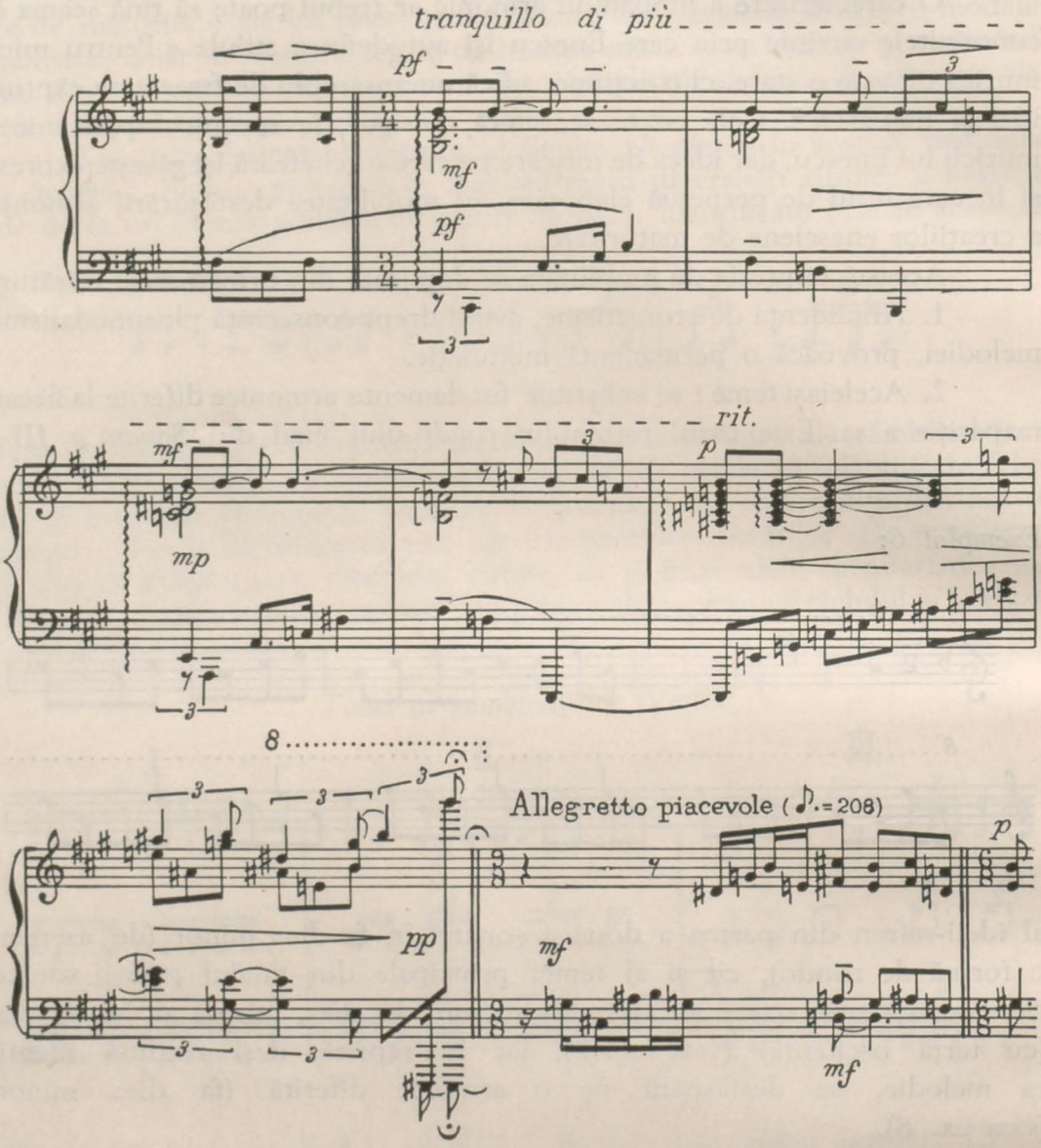
3. Caracterul modulant al reprizei în forma de sonată, așa cum rezultă din ultima parte a sonatei în fa diez minor (o formă de sonată fără dezvoltare), unde tonul de bază se afirmă în repriză abia după un șir de tranziţii ale unuia din motive în alte tonalităţi.

4. Angrenajele armonice de cvinte și cvarte (suprapuse sau în succesiune) specifice armonizării modale creează acea „colorare" schimbătoare a centrului, împingînd melodia spre mereu alte zone ale „lanţului de cvinte". Considerat în această lumină, întregul episod *Tranquillo di*

[9] Bernard Gavoty, *Les souvenirs de Georges Enesco*, Paris, Flammarion, p. 84.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Exemplul 7:



piu rit. continuat cu *Allegretto piocevole*, pînă la *Tempo 1°* din repriza părţii I a Sonatei în fa diez minor apare ca o mare anacruză armonică pentru tonul de bază (fa diez), ce se stabileşte fără echivoc abia în unisonul *(Pochiss rit..., Tempo 1°)* de la sfîrşitul acestui episod (după ce este cîtva timp „cumpănit" de cele două dominante—inferioară şi superioară—ale sale, respectiv *si* şi *do diez*) (vezi ex. 7).

Pedalele sau formulele ostinate în acompaniament sînt frecvent folosite, rolul lor fiind acela de a lăsa o mai mare libertate desfăşurării melodice în

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

momentele cu caracter de improvizaţie. O importanţă deosebită este acordată pedalelor (celor de cvintă în special) în susţinerea temelor modale. Alteori pedalele, figurate sau simple (adeseori pe octavă), au ca scop realizarea atmosferei poetice a piesei. Referindu-se la aceste pasaje, compozitorul Tudor Ciortea le denumeşte foarte plastic « tălăngite », subliniind astfel caracterul pastoral cu care sînt învestite.

POLIFONIA

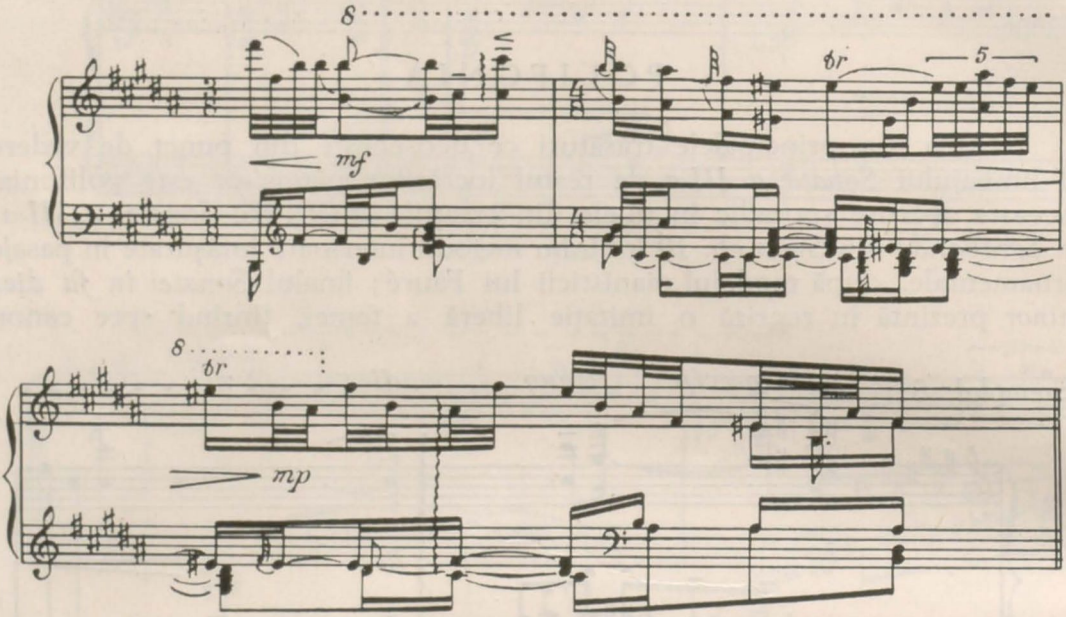
Una din principalele trăsături ce deosebeşte din punct de vedere al limbajului *Sonata a III-a* de restul lucrărilor pianistice este polifonia. Aceasta apăruse sporadic în unele din creaţiile anterioare *Sonatei a III-a*: în *Sarabanda* din *Suita op. 10* întîlnim melodii interioare înfăşurate în pasaje ornamentale, după modelul pianisticii lui Fauré; finalul *Sonatei în fa diez minor* prezintă în repriză o imitaţie liberă a temei, tinzînd spre canon

Exemplul 8:

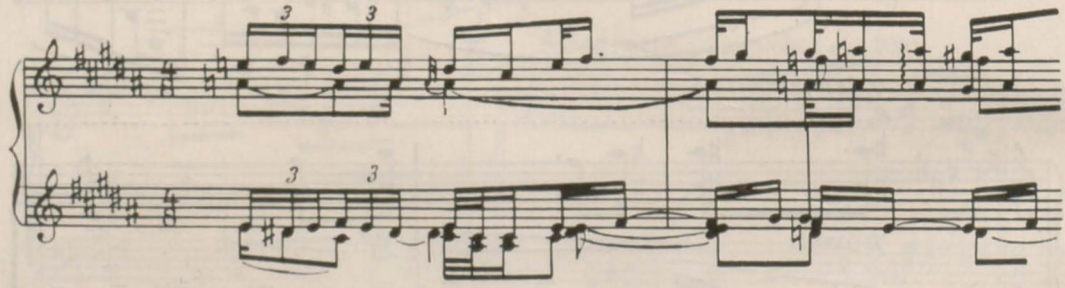
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cele mai variate forme de tratare contrapunctică apar însă în ultima sonată de pian, și mai cu seamă în partea ei mediană. Găsim aici împletiri libere ale vocilor, imitații de motive, în maniera eterofoniei populare, cu frecvente întîlniri pe unison,

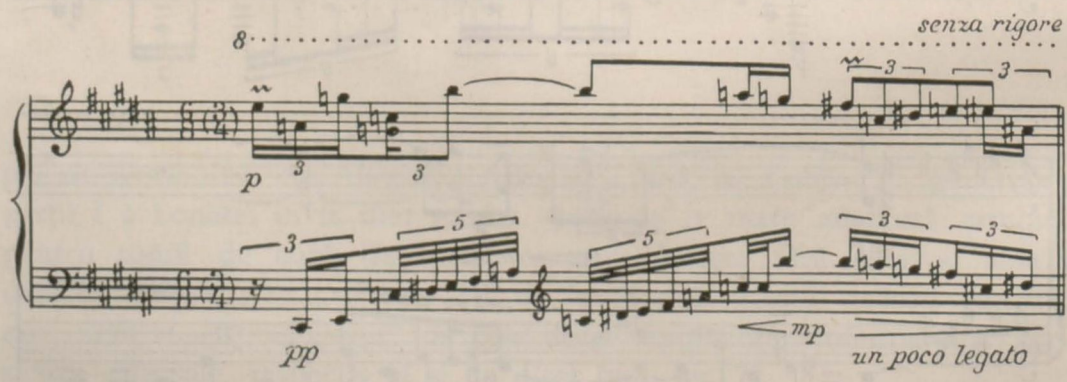
Exemplul 9:



Exemplul 10:



Exemplul 11:



ajungînd pînă la expoziția de fugă cu care începe partea de dezvoltare din cadrul *Andantelui*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

FORMA

În întreaga muzică de pian a lui Enescu se afirmă ca principiu de bază al formei procedeul dezvoltării motivice. Confirmînd pe planul arhitectonicii tendinţa compozitorului de a realiza în muzică mişcare, acţiune, acest procedeu este aplicat nu numai dezvoltărilor de sonată, ci se conturează şi în forme de mai mică amploare (*Sarabanda* şi *Pavana* din *Suita op. 10*), cît şi în forma de variaţiuni. Părţile de expoziţie şi de repriză ale formei de sonată prezintă adesea un accentuat caracter de travaliu tematic, compozitorul valorificînd şi aici capacităţile de dezvoltare ale motivelor ce intră în alcătuirea temelor. Reprizele sonatelor lui Enescu, transfigurate faţă de expoziţii, diferă de acestea fie printr-o tematică considerabil transformată, fie prin debutul pe o altă tonalitate decît cea de bază. Ne-am referit deja în acest sens la reprizele părţilor I şi III ale Sonatei in fa diez minor.

Constatăm că în chiar părţile de mare fantezie improvizatorică compozitorul fundează întreaga desfăşurare muzicală pe o solidă construcţie arhitectonică. Pe de altă parte, respectarea schemelor clasice de formă nu duce la o închistare în tipare rigide. « Enescu recreează formele uzuale de sonată, lied sau rondo după necesităţile conţinutului » [10].

PIANISTICA

Ca şi alte elemente ale limbajului compozitorului, pianistica enesciană suferă, de la primele lucrări şi pînă la creaţiile de maturitate evidente transformări. După adeziunea faţă de modelele lui Fauré şi Debussy, în *Sarabanda* şi *Pavana* din *Suita op. 10* (influenţa impresionistă persistă şi în creaţii ulterioare, asimilată însă organic limbajului enescian), după tributul dat stilului de bravură instrumentală romantică în *Variaţiunile pentru două piane pe o temă originală*, dar mai ales în *Toccata* şi *Bourrée* din *Suita op. 10*, pianistica lui Enescu îşi găseşte făgaşul propriu, devenind o componentă inseparabilă a universului sonor al muzicianului [11]. Sonatele de pian, la care trebuie să adăugăm *Sonata a III-a pentru pian şi vioară* şi suita *Impresii din copilărie*, marchează momente importante în ce priveşte cristalizarea stilului pianistic şi integrarea sa tot mai adîncă în concepţia componistică a lui Enescu. Nu e de mirare, din această cauză, că pianistica enesciană înglobează o serie de procedee proprii stilului general-instrumental al compozitorului [12]. Aşa sînt, de pildă, unisonurile, trilurile, bateriile şi acele insistente pendulări pe două sunete (cu rol coloristic sau onomatopeic), pedalele şi ostinato-urile în acompaniament, aspectul improvizatoric şi melismatica foarte bogată a părţilor lente, importanţa acordată varierii timbrului şi, în legătură cu aceasta, preferinţa pentru sonorităţile fluide sau estompate (acestea din urmă realizate cu ajutorul unui nuanţat joc de pedală) [13].

[10] ŞTEFAN NICULESCU, *Sonata a III-a pentru pian de George Enescu*, p. 24.

[11] În creaţiile mai timpurii întîlnim adesea o pianistică figurativă, în care arpegiile, octavele şi trilurile abundente apar ca formule oarecum exterioare, neorganice caracterului muzicii.

[12] Se impune în special analogia cu unele procedee violonistice.

[13] În factura primei părţi a *Sonatei I pentru pian*, specificul intervalicii folosite denotă uneori o influenţă a scriiturii violonistice, fapt ce rămîne, de altfel, izolat în ansamblul muzicii de pian a lui Enescu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fluxul neîntrerupt al muzicii enesciene reclamă cel mai adesea și o ștergere a diferenței între planul orizontal și cel vertical; « frumoasele acorduri înlănțuite » sînt abolite, în schimb motivele și temele șerpuiesc mereu de la o voce la alta, țesătura armonică e « saturată » de implicații contrapunctice, iar acordurile concentrează de multe ori în ele principalii piloni ai melodiei ce se desfășoară deasupra lor.

Folosirea unora din procedeele proprii practicii instrumentale lăutărești este vizibilă în special în paginile ritmice ce sugerează acompaniamentul de taraf (partea mediană din *Sonata I* și finalul *Sonatei a III-a pentru pian)*, în ornamentica melodiilor sau chiar în procedeul acompaniamentului « ținut » în diversele sale variante.

Desigur, vorbind despre stilul instrumental, nu se poate trece cu vederea însemnătatea contribuției în acest domeniu a interpretului Enescu, fapt pe care îl dovedește, pe lîngă cele expuse pînă aici, și nemaiîntîlnita bogăție și minuțiozitate a indicațiilor de interpretare prezente în partitura oricărei lucrări. Este ceea ce dă muzicii compozitorului acea intensă viață interioară, căldură și vibrație umană, semne ale veșnicei comunicări pe care Enescu o stabilea între creația și cîntul său.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LOPE DE VEGA ŞI ROMÂNII

CONSIDERAŢII ÎN JURUL UNEI PIESE PRIVIND EPOCA LUI MIHAI VITEAZUL

Deşi semnalată la noi încă de acum un sfert de veac de un cunoscut hispanist[1] şi analizată de un alt cercetător român[2], totuşi drama lui Lope de Vega de care urmează să ne ocupăm aici a rămas necunoscută chiar în cercul specialiştilor în istoria teatrului. Faptul se datoreşte, desigur, şi relativ redusei accesibilităţi a textului original (după cîte ştim, piesa n-a fost tradusă încă în nici o limbă). Apoi, deşi opera prezintă un interes real pentru noi, în măsura în care ea este în legătură cu evenimente din epoca lui Mihai Viteazul, totuşi protagonistul piesei nu numai că nu este acesta, dar domnul român nici măcar nu este numit. În fine, un alt motiv pentru care drama lui Lope de Vega nu a reţinut atenţia ţine întrucîtva şi de o subestimare a lui Lope de Vega ca autor de drame istorice în profitul autorului de comedii de moravuri.

Şi, totuşi, în creaţia dramatică a lui Lope drama istorică ocupă un loc tot atît de interesant ca şi comedia « de mantie şi spadă ». Se ştie că în dramaturgia anterioară romantismului numai Lope de Vega, alături de Shakespeare, aduce forţa de evocare a trecutului istoric, masiva consistenţă dramatică a personajelor, sensul de element dramatic al maselor sau patosul sentimentelor patriotice, justiţiare şi libertare. Dar dramele istorice ale lui Lope cu subiecte luate din istoria popoarelor europene şi extraeuropene (agrementate în subsidiar cu anumite elemente pitoreşti) utilizează de obicei, spre deosebire de dramele istorice cu subiecte din istoria Spaniei, o informaţie sumară şi întîmplătoare.

Or, primul merit al dramei *Uimitorul principe transilvan* — publicată prima dată la începutul secolului al XVII-lea, apoi în 1887, atribuită greşit altui scriitor[3] şi, în fine, identificată ca aparţinînd lui Lope abia în 1916[4] — este tocmai de a fi bine informată asupra unor evenimente din Transilvania epocii. Cum însă, pe de altă parte, el deţine informaţiile dintr-o sursă tendenţioasă, adevărul asupra luptelor contemporane contra turcilor este falsificat.

Dar, mai întîi, o scurtă prezentare a dramei.

Piesa începe într-un ritm precipitat şi cu vizibile căutări de efecte scenice: în faţa spectatorilor expiră, unul după altul, ultimii trei din totalul de 30 de fraţi ai lui Mahomed al III-lea, asasinaţi din ordinul său[5]. Cînd apare sultanul însoţit de femeile sale, prima favorită Selima îl mustră energic

[1] Al. Popescu-Telega, *Două drame de Lope de Vega interesînd istoria şi literatura românilor*, Craiova, 1936.

[2] Al. Ciorănescu, *El Principe Transilvano*, în *Rev. Fund.* XII, 1945, nr. 4, p. 91—113.

[3] A. Schaeffer, *Ocho comedias desconocidas*, vol. I, Leipzig, 147—261. Apud. E. Cotarelo y Mori, *Prologo*, în *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición)*, t. I, Madrid, 1916, p. VIII—IX.

[4] *Op. cit.*, *Comedia del prodigioso principe transilvano.*

[5] În realitate nu 30, ci 19. Asupra unor inexactităţi de ordin istoric, vezi Al. Ciorănescu, *op. cit.*, p. 98 şi urm.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pentru această oribilă vărsare de sînge. În momentul încoronării, lui Mahomed i se prezice prăbuşirea: un principe din apus, nume puţin cunoscut încă, îl va învinge şi va aduce libertate popoarelor creştine subjugate de el. Sultanul crede că este vorba de Rudolf al II-lea, împăratul Austriei, de aceea trimite pe Ferhad Paşa să pregătească oastea contra lui. În scena următoare — scenă de groază, în schimb foarte spectaculoasă — apar spectrele fraţilor ucişi ai sultanului, prezicîndu-i pieirea. (În urmă cu patru ani, în 1652, Shakespeare crease o scenă asemănătoare în *Richard al III-lea*; apropierile, în această scenă şi în altele din dramaturgia lui Lope, dintre cei doi dramaturgi, împinse uneori pînă la ipoteza influenţelor directe, au rămas neconvingătoare [6].) Înspăimîntat de această viziune, Mahomed cheamă garda, dar intră Sinan Paşa, aducîndu-i o scrisoare de la marele bei din Belgrad. Beiul îl înştiinţează din Timişoara că Sigismund Báthory s-a ridicat contra turcilor, ocupînd Lugojul şi provincia Lipovei, apoi « l-a silit pe voievodul Valahiei să-l urmeze, iar pe cel al Moldovei, în urma unor bănuieli, l-a scos din domnie şi l-a luat cu el » [7]. Apoi acţiunea se mută în Transilvania şi Báthory este declarat a fi un « apărător al creştinătăţii », deşi de fapt el este prezentat mai degrabă ca un model de evlavie, milă, generozitate, modestie decît ca un comandant hotărît. Respinge cererea sultanului, dar curtenii săi, după ce îl sfătuiesc să se supună, se hotărăsc să-l ucidă.

În actul II (act ocupat de scene de complot ale nobililor, motiv antifeudal preferat de autor [8]), principele transilvan apare tot timpul sub influenţa confesorului său, călugărul iezuit spaniol Carillo, care ştie să-i flateze ambiţiile, în acelaşi timp menţinînd legăturile cu împăratul. Principele însuşi recunoaşte că « nu are ambiţia de a domni, ci dorinţa de a uni bisericile greacă şi latină » [9]. Refuză darurile sultanului ce vrea să-l cîştige. Dar curtenii îl trădează. Cavalerii din Turda îl ţin ostatic pe Carillo, care pînă la urmă va scăpa. Sigismund părăseşte capitala sa, Alba-Iulia, şi rătăceşte prin munţi. « Pronia divină », care l-a mai salvat şi-l va mai salva şi în viitor ca prin minune de urzelile rebelilor, îl ajută şi acum să scape cu viaţă.

În actul III — act aglomerat de evenimente foarte variate — principele capătă vestea că turcii se îndreaptă spre Viena. Trimite pe căpitanul său să caute ajutoare, porunceşte să fie decapitaţi cei 14 nobili răzvrătiţi, nunţiul papal îi predă stindardul de « apărător al creştinătăţii » şi Sigismund trece munţii în Ţara Românească. La Tîrgovişte şi la Giurgiu repurtează strălucite victorii, salvează 10 000 de copii ce urmau să fie duşi la Constantinopol, apoi se întoarce acasă, unde primeşte o scrisoare din partea prizonierilor creştini care îl aşteaptă să-i elibereze. Între timp Sinan Paşa, relatînd sultanului cele întîmplate, face portretul « uimitorului căpitan » în termeni hiperbolici:

« Iute la mînie, lat în spate, / cu înfăţişare şi statură de uriaş, / cu ochi mari, frunte / înaltă, păr încîlcit, / nas lung şi ascuţit, / cu sprîncene împreunate şi barbă scurtă, / cu faţa palidă şi bătută de vînt, / brav luptător şi bun călăreţ, / iar în atacurile ce le dă / el e cel dintîi care se avîntă / şi pătrunde mai adînc în învălmăşeală. / Nu se bărbiereşte nici nu-şi dă cu dresuri, / Nici nu ştie ce e olanda sau parfumurile, / Nu caută culcuşul moale, / Nici nu mănîncă mîncări alese, / poartă încălţăminte de toval, / se încheie cu nasturi de oţel, se culcă pe cîte-o movilă de pămînt / şi doarme înarmat pe un pat de buruieni » [10] etc.

Uimitorul principe transilvan reconstituie deci în linii mari momentul istoric al luptelor care au avut loc pe teritoriul ţării noastre împotriva turcilor. Din modul cum înţelege să trateze materia se vede clar că Lope a abordat acest subiect nu — cum se anunţă la începutul piesei — în intenţia de a elogia lupta pentru libertate a unui popor (temă ce dă un superb elan patriotic unor drame admirabile ale sale, cum este, de pildă, *Înfrîngerea araucanului — El Arauco domado*), ci pentru că evenimentele respective şi felul cum sînt prezentate se înscriau în orizontul de atenţie şi în sfera de interes a politicii spaniole a timpului. Şi iată în ce fel:

La un sfert de veac după victoria lui Filip al II-lea de la Lepanto, bazinul răsăritean al Mediteranei continuă încă să fie sub controlul turcilor. Filip al II-lea, care avea o mare influenţă asupra rudelor sale din Austria, asupra Habsburgilor, sus-

[6] Cf. Al. Popescu-Telega, *op. cit.*, p. 12—21. Însăşi apariţia dramei *Richard al III-lea* (datată de autor: 1597) este dată greşit.

[7] Lope de Vega, *Obras*, t. I, p. 379.

[8] Vezi, de exemplu, începutul dramei *Fuenteovejuna*.

[9] Lope de Vega, *op. cit.*, p. 387.

[10] *Ibidem*, p. 419.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ţine rezistenţa împotriva expansiunii turceşti. Unul din instrumentele sale cele mai eficace de politică externă era ordinul iezuiţilor. Strecuraţi la curţile caselor domnitoare, iezuiţii manevrau foarte abil, divers şi perfid lucrurile, în sensul intereselor Spaniei şi ale catolicismului. Sigismund Báthory îl avea confesor şi consilier intim (uneori învestindu-l şi cu funcţii de agent diplomatic) pe iezuitul spaniol, aparţinînd unei cunoscute familii nobile, Alfonso Carillo.

Lope de Vega ar fi putut găsi informaţii exacte încă din 1595 [11] despre luptele contra turcilor în libelele [12] difuzate în Occident de negustorii genovezi din ţările române — într-unul din acestea [13] victoriile lui Mihai Viteazul sînt elogios relatate pe prima pagină —, deşi în Spania, ţară cu un comerţ puţin dezvoltat la acea epocă, libelele acestea vor fi circulat mai puţin [14]. Încît e foarte probabil că singura sursă de informare a lui Lope a fost acest Carillo. Confesorul princiar fusese trimis de Báthory după ajutoare băneşti în Spania la cîteva luni după bătălia de la Giurgiu. Scriitorul putea să-l fi cunoscut în cercurile înalte pe care le frecventau amîndoi: în aceşti ani Lope de Vega se afla în serviciul ducelui de Alba, după care va trece în serviciul contelui de Lemos, personaje importante ale imperiului [15].

Aşadar (lucru clar şi cu consecinţe negative asupra valorii piesei), recentele lupte ale transilvănenilor, muntenilor şi moldovenilor contra turcilor îl interesau pe dramaturg mai puţin pentru implicaţiile libertare ale temei; mai mult îl interesau în dubla sa calitate: de spaniol şi de catolic. Lucrul acesta este în măsură să explice caracterul denaturat al faptelor relatate, pe lîngă, fireşte, caracterul întîmplător, unilateral şi tendenţios al informaţiei.

În primul rînd, evenimentele acestea nu sînt conforme realităţii istorice. Sursa principală pentru istorici privind acest capitol o constituie cronicarul turc Naima din secolul al XVIII-lea, care dă o lungă descriere a faptelor petrecute în Ţara Românească în 1595. Acest Naima însă, contrar unor opinii acreditate chiar la istoricii noştri de necontestat prestigiu [16], nu face decît să rezume informaţiile unor cronicari turci din jurul anului 1600: Mustafa Selaliki, Ibrahim Becevi etc. Or, toţi aceşti cronicari atribuie întreaga înfrîngere suferită de turci exclusiv lui Mihai Viteazul, fără să pomenească o singură dată măcar numele lui Sigismund Báthory. Lope de Vega, bazîndu-se, desigur, pe informaţiile tendenţioase primite de la Carillo, îl arată pe Sigismund ca fiind învingătorul de la Tîrgovişte şi Giurgiu. În realitate, cu toate că numărul oamenilor lui Mihai Viteazul era mai mic decît numărul transilvănenilor lui Báthory (8 000 faţă de 13 000), totuşi victoria morală şi tactică incontestabilă se datoreşte domnului muntean. Dar Lope nu aminteşte nici de Călugăreni (pentru că, în timpul acestei lupte, Mihai Viteazul nu primise încă ajutoare din Ardeal) şi nici numele domnului nu-l menţionează vreodată. Ceea ce este, de asemenea, uşor de explicat: în calitatea sa de spaniol şi de bun catolic, Lope nu avea nici un motiv să facă elogiul ortodoxului domnitor valah, dat fiind că lupta contra turcilor era prezentată de propaganda iezuiţilor drept o « cruciadă » a catolicismului, susţinută de papalitate şi de regele Spaniei. (De remarcat că, spre deosebire de cronicarii maghiari care îl omit total pe Mihai Viteazul, Lope vorbeşte totuşi o dată, în treacăt, despre participarea acestuia la lupta contra turcilor: în fragmentul citat mai sus din scrisoarea lui Murat Paşa, faptul este consemnat sub forma: Sigismund Báthory « l-a silit pe voievodul Valahiei să-l urmeze ».)

În al doilea rînd, denaturată este figura protagonistului dramei. Ideea iniţială a piesei, care începuse a se schiţa ca idee a luptei unui popor împotriva invadatorului, este aproape total uitată, pentru ca în schimb să se facă apologia unui om, a

[11] În plachetele-jurnal publicate în Franţa. Cf. Charles Göllner, *Quelques plaquettes françaises contemporaines sur Michel le Brave*, în *Trois mémoires sur Michel le Brave, présentés par Al. Ciorănescu, Ch. Göllner, Emile Turdeanu*, Paris, 1938, p. 22.

[12] Bibl. Acad. R.P.R.,

[13] Cf. N. Deleanu, *Vechi încercări de apariţie a unor periodice în limba română*, în *Presa noastră*, I, 1956, nr. 2, p. 32.

[14] În schimb, agenţii diplomatici trimit la Curtea din Madrid informaţii asupra victoriilor lui Mihai Viteazul. Vezi Al. Ciorănescu, *Documente privitoare la istoria românilor culese din Arhivele din Simancas*, Acad. Rom., *Studii şi cercetări*, XLIII, Bucureşti, 1940, p. 97, 99, 106 şi urm., deşi adesea atribuite exclusiv lui S. Báthory (cf. p. 105, 120 şi 123).

[15] Carillo se afla la Madrid în primăvara anului 1595. Cf. Al. Ciorănescu, *Michel le Brave et la politique espagnole*, în *Trois mémoires*, p. 10.

[16] P. P. Panaitescu, *Mihai Viteazul*, Bucureşti, 1936, p. 118, 119 şi 122. N. Iorga (*Istoria lui Mihai Viteazul*, vol. I—II, Bucureşti, 1935) nu-l aminteşte pe Naima.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« uimitorului principe transilvan ». Aşa cum apare însă aici, chipul acestuia este altul decît cel cunoscut din istorie. Infinit idealizat, fireşte. Numai că idealizarea, fapt nesubliniat de cercetătorii piesei, nu este operată în sens eroic: la Tîrgovişte şi la Giurgiu, fără să se arate un moment măcar în postură de valoros căpitan, Sigismund cîştigă bătăliile prin simpla sa prezenţă. În realitate, Sigismund Báthory era un om cu mari ambiţii politice, dar foarte şovăielnic şi meschin, un catolic fervent care peste cîţiva ani se va retrage la mănăstire, un om uşor influenţabil şi foarte sensibil la flatările curtenilor săi. Bineînţeles că aceste aspecte nu apar în portretul moral schiţat de marele dramaturg. În schimb, principele transilvan nu este arătat atît ca un erou viteaz, cît mai ales ca un om credincios, modest, generos, încrezător în hotărîrea lui Dumnezeu şi ajutat fiind tot timpul de cer. Portretul fizic al lui Sigismund este la fel de necorespunzător realităţii: principele transilvănean, debil, urît la înfăţişare cu trăsături fizionomice ce-i trădau caracterul slab şi nehotărît, apare aici frumos, voinic, sobru, iscusit, impunător, viteaz etc. Mai ales curajul, modestia şi generozitatea erau trăsăturile cele mai străine caracterului său.

E adevărat că în dosul portretului fizic şi moral pe care Sinan Paşa i-l face principelui transilvan noi sîntem obişnuiţi să vedem chipul lui Mihai Viteazul. Dar atît. Afirmaţia lui Al. Popescu-Telega că în cuvintele adresate sultanului « Sinan Paşa ... parcă face un portret măgulitor domnitorului romîn » [17] nu este sprijinită de text. Pentru aceasta ar trebui mai întîi să emitem ipoteza, deocamdată imposibil de susţinut, că Alfonso Carillo l-ar fi informat verbal pe Lope asupra lui Mihai Viteazul. Sau că — ipoteză la fel de hazardată — scriitorul ar face aici involuntar o confuzie de persoane. Sau că, în privinţa înfăţişării fizice, Lope ar fi cunoscut portretele datorate lui Orlandi şi Sadeler, care însă au fost gravate ulterior anului 1596, dată cînd a fost reprezentat pentru prima dată *Uimitorul principe transilvan*.

De asemenea, la o lectură atentă a textului, neîntemeiate apar şi alte afirmaţii categorice, ca aceea că prizonierul Jacinto ar fi un român, că Sigismund îl trimite pe căpitanul său Arnesto după ajutoare la voievodul Ţării Româneşti sau că Sinan Paşa ar recunoaşte în cuvintele sale că cel ce l-a învins este voievodul Ţării Româneşti [18]. Regretul cititorului român de a fi scăpat — din motive ce ţin de lipsa unei informări exacte asupra faptelor şi mai ales de limitele ideologice ale autorului — ocazia excepţională ca un Lope de Vega să scrie o piesă despre Mihai Viteazul şi luptele românilor contra turcilor cotropitori nu justifică încercări de a forţa sensul exact al textului.

În schimb, credem că rămîn deschise cel puţin două probleme, insuficient explicabile prin limitele ideologice ale monarhistului şi catolicului Lope. Prima: pe ce cale şi din ce motive ajunge Lope de Vega să atribuie (exact contrar realităţii) lui Sigismund Báthory însuşirile pe care istoria şi tradiţia i le atribuie lui Mihai Viteazul şi încă debitîndu-le prin intermediul acelui Sinan Paşa, a cărui sabie, pierdută la Călugăreni, se află în Muzeul oraşului Bucureşti? Şi a doua problemă, legată de prima: să i se fi relatat oare lui Lope faptele chiar atît de unilateral şi deformat de către acelaşi Carillo, care tocmai în acelaşi an îl prezenta generalului iezuiţilor din Viena pe Báthory ca pe un om nestatornic, fricos şi ale cărui succese au fost « întîmplătoare »? [19]

Totuşi, dacă această dramă istorică nu ratifică satisfacţiile scontate, ea vorbeşte însă despre Mihai Viteazul şi Aron Vodă (chiar dacă nu-i numeşte), vorbeşte de Valahia şi valahi, de Moldova şi moldoveni, « oameni sfătoşi şi înţelepţi » [20]. În sfîrşit, cititorul român încearcă un sentiment ciudat auzind rostite de Lope de Vega, incrustate în metalul pur al versului său, nume ca: Valahia

[17] Al. Popescu-Telega, *op. cit.*, p. 7.

[18] *Ibidem*, p. 33, 30, 32. Numele personajului Jacinto revine în cel puţin 11 piese ale lui Lope. Cf. S. Griswold Merely y Richard W. Tyler, *Los nombres de personajes en las comedias de L. d. V.*, p.86 I., Berkekey and Los Angeles, 1961, p. 116 şi 117.

[19] Cf. Al. Ciorănescu, *El Principe Transilvane*, p. 109. De fapt, acest portret nu i-l face chiar Carillo, dar el este de acord. Textul exact al documentului este: « ... et esso Monsignore [Visconti] tornó da me, insieme con il Padre Cariglia [Carillo] raccontandomi infinite mutabilità di questo giovine [Báthory] il quale mi dicane essere in tanto timore... questa sua natura, della quale il P. Cariglia me ha promessà referire sinceramente a N-ro Sig-re ogni particolarità » (vezi A. Veress, *Documente privitoare la istoria Ardealului, Moldovei şi Ţării Româneşti*, vol. V, Bucureşti, 1932, p. 21—22).

[20] « Gente platica y sabia » (Lope de Vega, *op. cit.*, p. 380).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Moldova, Alba-Iulia, Turda, Oradea, Timişoara, Lipova, Giurgiu, Tîrgovişte, Lugoj. Şi toate acestea într-una din cele mai mari ca volum, mai bogate în episoade şi mijloace scenice de efect, mai pline de poezie, şi într-una din cele mai de succes dintre dramele istorice ale lui Lope de Vega.

Conf. Ovidiu Drimba

COSTACHE DIMITRIADE
1831—1885

O personalitate interesantă a scenei noastre, care şi-a desfăşurat complexa activitate teatrală ca actor, director de scenă, pedagog, traducător şi localizator în cea de-a doua jumătate a secolului trecut, a fost Costache Dimitriade.

Născut la Bucureşti în 1831, Costache Dimitriade pleacă în lumea largă, la vîrsta la care alţi copii se duc la şcoală, ajunge în Italia şi apoi cutreieră ca matelot prin ţări străine. De o inteligenţă deosebită, prinde şi învaţă cu repeziciune mai multe limbi străine. Se reîntoarce în ţară şi se alătură ca elev trupei de diletanţi a lui Costache Caragiale, cu care pleacă la Craiova în 1849. În anul următor figurează în trupa alcătuită de Costache Caragiale la Bucureşti din: Mihail Pascaly, Iorgu Caragiale, Ioan Minçu, Mali Cronibace, Fani Tardini, Ion Gestian, Bilciurescu, Dimolescu, actori pe care experienţa scenică îi scoate din diletantism. Repertoriul acestei stagiuni din sala Slătineanu cuprinde mai cu seamă comedii, adaptări şi vodeviluri din dramaturgia originală: *Furiosul*, *O soaré la mahala*, *Doi coţcari* sau *Păziţi-vă de răi ca de foc* de Costache Caragiale, *O bună educaţiune* de C. Bălăcescu, vodevilurile lui Iorgu Caragiale: *O comoară*, *Claca ţărănească*. La începuturile carierei artistice, pînă a nu-şi fi descoperit darul compunerii rolurilor de intrigant şi de tiran în drame şi melodrame, Costache Dimitriade, care avea o bună voce de bariton, juca în comedii cu cîntece şi în vodeviluri. Activitatea lui scenică se va desfăşura, ca şi a celorlalţi actori ai timpului, în formaţiile teatrale diverse, conduse de M. Millo sau M. Pascaly, ca şi pe scenele din provincie. Nestabilitatea, continua peregrinare de pe o scenă pe alta, apare chiar mai vădit la acest actor, care e împins, pe lîngă vicisitudinile şi nesiguranţa vieţii actoriceşti a timpului, de propriul său temperament agitat, neliniştit, cu gust pentru risc şi aventură; întreprinde o seamă de acţiuni pe tărîmul activităţii teatrale, pe care curînd le abandonează. Face parte din asociaţia Millo-Mihăileanu în 1854, joacă apoi pe scena teatrului din Craiova, se întoarce şi îl urmează la Teatrul cel Mare pe M. Pascaly, pe care vrea să-l părăsească pentru Millo, dar este silit de Tribunalul de comerţ să-şi respecte contractul. În aceeaşi stagiune are şi primul succes temeinic în drama istorică *Caterina Howard* de Al. Dumas. În 1860 face parte la Teatrul cel Mare din trupa lui Millo, cu care are un diferend, ceea ce provoacă tîrzia lui reangajare în anul următor. În 1863 se ataşează lui M. Pascaly şi, alături de acesta, ca prim asociat, ia parte activă la propaganda dusă în periodicele vremii în favoarea înfiinţării Asociaţiei dramatice de la Bossel. Este primul însă care în 1864 se retrage din asociaţie cu zgomot şi schimb de învinuiri aduse prin presă. Îl părăseşte pe Pascaly şi pleacă la Iaşi ca profesor la catedra de declamaţie a noului conservator. Se manifestă în acelaşi timp şi pe scena teatrului din Iaşi, unde joacă rolul principal din piesa *Cartuş*, tradusă din franceză, piesă atacată în presă ca imorală [1]. Nu întîrzie mult la catedră, se întoarce în 1866 în capitală, unde ia antrepriza Teatrului cel Mare. Concesiunea se dovedeşte deficitară, actorii rămîn neplătiţi, revoltaţi, înaintează plîngeri şi proteste [2]. În realitate era imposibilă stabilirea unui echilibru bugetar din pricina marii disproporţii între subvenţia redusă acordată de stat şi suma ridicată a cheltuielilor. Din acelaşi motiv — lipsa de fonduri — se iscă un conflict între antreprenor şi B. P. Hasdeu din pricina amînării reprezentaţiei piesei *Domniţa Roxanda*. Dacă pe planul organizatoric are eşecuri, pe cel al creaţiei artistice

[1] N. A. Bogdan, *Oraşul Iaşi*, Iaşi, 1913—1915, p. 295.

[2] Protestează: Raluca Stavrescu, Ed. Wachmann, Eufrosina Popescu, Maria Constantinescu, Ştefan Vellescu, Vlădicescu. Arh. St. Buc., Fond Teatrul Naţional, nr. 243, f. 24.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — Costache Dimitriade (Muzeul Teatrului Naţional, Bucureşti)

se afirmă cu un prestigiu din ce în ce mai mare. Rolul lui Ludovic al XI-lea din piesa lui Casimir Delavigne este o creaţie comentată elogios. «... Avem însă să felicităm cu toată sinceritatea şi din toată inima pe d-l C. Dimitriade, care a jucat pe Ludovic XI astfel cum, ca să nu-i ascundem nimic, nu ne aşteptam de la şcoala ce şi-a făcut însuşi»; cronicarul consideră că interpretarea actorului român este la fel de valoroasă ca cea a actorului Lafont de la Comedia Franceză [3]. Face de asemenea o creaţie remarcabilă în rolul hatmanului Arbore din *Boieri şi ciocoi* de V. Alecsandri. Interpretările cuprind o sferă largă: în comedia de salon, în comedia farsă şi cu predilecţie în rolurile de intrigant din dramele mari şi sumbrele melodrame ale timpului. Rolurile de intrigant şi le compune cu atîta grijă, le joacă cu o măiestrie atît de mare, încît, într-o epocă în care publicul este tentat să confunde rolul personajului antipatic cu însuşi actorul şi astfel neplăcerea resimţită de acţiunile unui erou negativ să se răsfrîngă asupra interpretului, C. Dimitriade obţine adeziunea caldă a spectatorului: «D-l Dimitriadi, unul din veteranii scenei române, a avut, ca de comun, un rol ingrat. Şi dacă vom spune că cu toate acestea d-sa a fost nu numai aplaudat, ci chemat chiar şi pe scenă, credem că am spus destul pentru ca publicul ce nu era de faţă să înţeleagă cîtă artă a trebuit să dezvolte d-sa în acest rol» [4]. O creaţie

[3] *Cronica teatrală*, în *Pressa*, Bucureşti, 1869, octombrie 17.

[4] *Curierul de Iaşi*, nr. 104, Iaşi, 1870, noiembrie 10; cf. T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. II, Iaşi, 1922, p. 296.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

importantă face actorul în piesa *Maurul din Veneția* (Othello) de Shakespeare pe scena Teatrului cel Mare în stagiunea 1862—1863. Pe scena aceluiași teatru apare în rolul marelui Will din drama *Shakespeare* sau *Lupta unui mare geniu* de Ferdinand Dugué [5].

Ollănescu Ascanio închide într-un mic medalion o imagine a lui Costache Dimitriade (fig. 1): « mic și subțire la trup », îl descrie acesta, « vioi, vorbăreț, înflăcărat în discuțiune și sentimental, avea gesturi repezi și nu prea măsurate, organ puțin măgulitor auzului (intonațiune guturală, apăsată și adesea monocordă), deși debutase prin a fi cîntăreț și o înclinare netăgăduită către patos, cu toate că în rolurile de intriganți și de tirani a fost, poate, cel mai energic caracter artistic al scenei noastre » [6]. O întărire a acestor trăsături fixate de un contemporan face fiica lui Costache Dimitriade și a Polinei Stavrescu, marea actriță Aristizza Romanescu, cînd scrie: « mic de statură, slab, dicțiune desăvîrșită, priviri pătrunzătoare, voce răgușită », și, făcînd o apropiere măgulitoare, adaugă: « ca a lui Novelli. Cult. Poliglot. Neîntrecut zicător de versuri. Juca cu atîta pornire, încît mulți considerau aceasta ca un defect. Artist de detalii » [7]. Aceste mărturii înlesnesc o reconstituire sau, mai corect, o evocare a jocului scenic al actorului. Inteligent și cult, C. Dimitriade își însușea rolul cu înțelegere pentru implicațiile pe care acesta le comporta. Grija de detaliu, de nuanțe se manifesta nu numai în rostirea textului, dar și în gestică, în mimică, în costumație, în grimă, care trebuiau toate să concorde pentru o redare cît mai expresivă și mai autentică. « D-l Dimitriade, afară de joc, mai are încă meritul că era mascat foarte excelent ca totdeauna » [8]. « D-l Dimitriade a excelat nu numai prin joc, dar mai ales prin o mască nimerită. Erau mulți care abia în al doilea ori al treilea act îl putură cunoaște » [9], sînt aprecieri concludente. Înclinarea spre patos, spre declamatoriu se face simțită în jocul lui Costache Dimitriade. « Școala ce și-a făcut însuși », la care făcea aluzie cronicarul, este tocmai maniera exagerată, exprimarea nereținută, acea « pornire » de care pomenește Aristizza Romanescu, pe care unii o considerau ca un defect. În tendința permanentă a scenei noastre spre simplitate și realism, jocul declamatoriu și grandilocvent era din ce în ce mai mult socotit ca un anacronism care trebuie înlăturat. « D-l. C. Dimitriade este și acum ce a fost totdeauna, artist. D-sa însă trebuie să știe sigur că astăzi numai școala naturală este căutată, vechea școală declamatorică și-a trăit traiul . . . » [10], scrie criticul, subliniind maniera desuetă de joc a actorului, ca și noua « școală naturală », care este din ce în ce mai prezentă în jocul actorilor noștri. Tocmai îndepărtarea de la vechea manieră romantică, aportul de sobrietate, reținerea, încărcătura dramatică puternică, neirosită în manifestări exterioare exagerate, dădeau valoare interpretării rolului Ludovic al XI-lea, socotit de presa din București și Iași ca un succes deosebit.

În capitala Moldovei, unde revine în stagiunea 1870—1871, joacă alături de actorii ieșeni C. Bălănescu, N. Luchian, M. Galino, ca și alături de Raluca Stavrescu, și este distribuit în majoritatea pieselor, dintre care cele mai importante sînt: *Ruy Blas* de Victor Hugo, *Demonii negri*, dramă de Victorien Sardou, *Don Juan de Austria* (Filip al II-lea) de Casimir Delavigne, Regele din *Caterina Howard*, și se bucură de aprecierea și de simpatia publicului. Cu prilejul reprezentării piesei *Crima de la Favern* de Th. Barrière și L. Beauvalet în stagiunea 1873—1874, este relevată calitatea interpretării, « în special acel trio atît de des aplaudat compus din d-na Stavrescu, d-l Dimitriad și d-l Galino . . . » [11].

În preocupările și activitatea lui C. Dimitriade, un loc important îl are și punerea în scenă. « În scenă nu se ocupa numai de el, ci de toți care-l înconjurau », observă Aristizza Romanescu, considerîndu-l « mare metteur en scène » [12]. Permanenta grijă de ansamblu, de coordonare a manifestărilor scenice îl fac ca atunci chiar cînd nu are răspunderea spectacolului ca director de scenă să intervină în jocul celorlalți actori. În calitate de director de scenă, în anii cînd deține acea falimentară concesiune a Teatrului cel Mare, pune în scenă cîteva piese. În amintirile sale, C. I. Nottara

[5] Ioan Massoff, *Shakespeare în România*, în *Contemporanul*, București, 24 aprilie 1964.

[6] D. C. Ollănescu, *Teatrul la Români*, în Analele Academiei Române, 1897—1898, vol. XX, s. II, București, 1898, p. 324.

[7] Aristizza Romanescu, *30 de ani, Amintiri*, București, 1960, p. 60.

[8] T. T. Burada, *op. cit.*, p. 301.

[9] *Ibidem*.

[10] *Revista Teatrului Național*, în *Pressa*, 1874, noiembrie 12.

[11] T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. II, Iași, 1922, p. 346.

[12] Aristizza Romanescu, *op. cit.*, p. 60.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

relatează despre neajunsurile regimului de concesionări, în care « fiecare îşi vedea de interesul lui material, fără să contribuie cu vreo inovaţie în repertoriu sau în montarea pieselor; singurul Costache Dimitriade a adus o înviorare scenei prin faptul că a făcut cîteva montări noi, între care *Paharul cu apă* de Scribe: toate decorurile au fost noi, şi mobila şi recuzita au fost anume comandate pentru această piesă şi totuşi acest lux de mise en scenă, care a stîrnit admiraţia tuturor, n-a ajutat la o serie prea mare de reprezentaţii, astfel că Costache Dimitriade a avut mare deficit în bugetul său cu montarea acestei piese » [13].

În feeria mult jucată *Azurina sau Fata aerului* de Cognard şi Raymond, montată în stagiunea 1878—1879 de C. Dimitriade şi Gatineau ajutaţi de maşinistul Petrache cu decorurile de Labo, « efectele de decor au făcut mare impresie » [14].

La Iaşi pune în scenă în stagiunea 1873—1874 drama *Don Juan de Marana* de Dumas, *Acrobatul* de Octave Feuillet, *Căpitanul negru* de Victor Séjour ş. a. Costache Dimitriade a fost primul profesor de declamaţie al Conservatorului din Iaşi. Inteligenţa vie, cunoaşterea mai multor limbi îi permit informarea în culturile străine. Nu a lăsat elevi, cu toate că cei care veneau mai îndeaproape în contact cu el îi recunoşteau un deosebit talent pedagogic; « avea un nepreţuit dar de a explica », afirmă Aristizza Romanescu, deşi, adaugă ea, « de un nervozism extrem ». Tot interesul pedagogic îl face să traducă în 1867 din limba spaniolă un *Curs de declamaţiune* după Don Vicente Joaquim Bastus (membru al mai multor jnstitute din Occident şi profesor de istorie la Liceul din Barcelona). Participă activ în calitate de reprezentant al artiştilor dramatici la însemnatul act din viaţa teatrului românesc care este înfiinţarea Societăţii dramatice în 1877 şi se numără printre primii ei societari.

Boala de nervi de care suferea se agravează în ultimii ani şi îl obligă să se retragă din teatru. La cîteva luni după retragere, se sinucide în primăvara anului 1885.

Costache Dimitriade face parte din generaţia actorilor pionieri ai scenei noastre. A jucat alături de Millo, de Pascaly, Teodor Teodorini, Şt. Vellescu, Eufrosina Popescu, Raluca Stavrescu, Frosa Sarandi.

A fost ceea ce se numeşte un om de teatru. Cu pasiune şi interes pentru diversitatea problemelor pe care această formă de cultură le ridica la noi în acea vreme, el a contribuit la propăşirea artei actoriceşti, a teatrului în general, prin aportul unei personalităţi complexe care a putut să răspundă pe mai multe planuri cerinţelor de atunci ale teatrului.

RALUCA STAVRESCU

1835 (?)—1884

Una din cele mai dotate actriţe ale scenei noastre, a cărei artă s-a manifestat în penultimul pătrar al veacului trecut, a fost Raluca Stavrescu. Născută probabil în 1835 [1], trăieşte şi se dezvoltă într-un mediu familial actoricesc.

De foarte tînără, pe la 1850, intră în trupa de diletanţi a lui Costache Caragiale, iar în 1853 o găsim împreună cu celelalte două surori, Maria şi Polina, în trupa lui Costache Mihăileanu de la Craiova [2]. Anii de formaţie artistică şi i-a petrecut Raluca Stavrescu la Craiova, îndrumată de Costache Mihăileanu şi, probabil, de cumnatul ei, Teodor Teodorini, actor învăţat, pasionat om de teatru, care înainte de a lua direcţia teatrului fusese angajat de Costache Mihăileanu ca director de scenă. Pe scena teatrului craiovean a jucat în decursul anilor alături de Ştefan Vellescu, Costache Dimitriade, Ştefan Mihăileanu, Pavel Stoenescu, Ion Vlădicescu, cu care a fost căsătorită, Mariţa Constantinescu blonda, Nini Valéry, Matilda Maior, soţia de mai tîrziu a lui M. Pascaly, ş. a., o lume care nu zăbovea prea mult pe o scenă şi se afla într-o con-

[13] C. I. Nottara, *Amintiri*, Bucureşti, 1960, p. 33.

[14] Aristizza Romanescu, *op. cit.*, p. 22.

[1] Arh. st. Buc., Fond Teatrul Naţional, 1878, nr. 513, f. 2. În declaraţia completată de actriţă în 1878 pentru a fi primită societară în Societatea dramatică, anii mărturisiţi sînt 42.

[2] « . . . Trupa lui Costache Mihăileanu, care cuprindea pe surorile Raluca, Mariţa şi Polina Stavrescu, aduse de Mihăileanu de la Tg.-Jiu . . . » (Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. I, Bucureşti, 1961, p. 490).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. — *Raluca Stavrescu (Muzeul Teatrului Naţional, Bucureşti)*

tinuă peregrinare. Mai statornică, reţinută şi de legături de familie, Raluca Stavrescu, cu foarte scurte întreruperi, rămîne pe scena teatrului din Craiova timp de 12 ani. Pe la mijlocul deceniului al 7-lea vine la Bucureşti, unde figurează în distribuţiile Teatrului Naţional şi se afirmă alături de celelalte forţe actoriceşti ale vremii: M. Millo, M. Pascaly, Ştefan Vellescu, Costache Dimitriade, Daniil Drăgulici, Frosa Popescu, Matilda Pascaly, Maria Flechtenmacher, Frosa Sarandy, Mariţa Constantinescu ş. a. În stagiunea 1871—1872 joacă pe scena teatrului din Iaşi, al cărui cap de afiş îl ţine şase ani. Trăsăturile fizionomiei sale actoriceşti sînt deplin fixate în aceşti ani de afirmare ai maturităţii artistice (fig. 2). Portretul lăsat de nepoata sa Aristizza Romanescu o prezintă: « o brună frumoasă, cu o voce de zguduia sala, cu o expresie în ochi cum n-am mai văzut de atunci decît la Marie Laurent, cu calităţi dramatice extraordinare [...]. Educaţie teatrală mai deloc, căci afară de roluri, nu citea nimic. Prin relaţii însă şi prin prima educaţie cîştigase l'usage du monde şi juca cu foarte mult natural ». Impresiona atît de adînc, încît Ion Ghica, făcînd o comparaţie între jocul ei şi cel al Matildei Pascaly, constata: « Stavreasca, deşi inegală în joc, cu o singură scenă, cu un singur paragraf, uneori chiar cu un strigăt, te făcea să ieşi din teatru cu impresia că ai văzut « la grande beauté » [3]. Posibilităţile de interpretare ale Ralucăi Stavrescu îşi găseau, după moda timpului, o încadrare în categoria dramatică « mare, prim rol forte şi jună primă forte în drame » [4]. Aceste tipare, care în general fixau oarecum rigid şi formal, după un cod importat din teatrul francez, categoria de roluri abordate, în cazul Ralucăi Stavrescu adjectivele « mare » şi « forte » indică sugestiv, pe lîngă importanţa rolului în piesă, gradul de intensitate al interpretării. Actriţa dispunea de o mare forţă dramatică, era ajutată de o voce pu-

[3] Aristizza Romanescu, *Amintiri*, Bucureşti, 1960, p. 7.

[4] Arh. st. Buc., Fond Teatrul Naţional, 1878, nr. 513, f. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ternică cu inflexiuni bogate, avea o rostire clară, un chip expresiv şi armonios, ca şi plasticitatea unui trup bine proporţionat cu mişcări graţioase. Iată ce consemnează o cronică referitoare la spectacolul piesei *Nebunia de amor*, dramă în 5 acte de Tamayo y Baus, pe scena teatrului din Iaşi: « D-na Stavrescu a excelat în mod eminent. Această artistă şi-a imaginat caracterul Isabelei cu justa inteligenţă, l-a format plin de intim sentiment şi l-a îmbrăcat în nobleţă şi demnitate. Exteriorul artistei a fost plin de farmec poetic şi plastic; expresiile au fost juste, naturale, corecte şi idealizate. Mimica a fost caracteristică şi nobilă; vocea dulce şi elocventă; [. . .]. Privitorii şi-au exprimat cu entuziasm înalta lor plăcere estetică » [5]. Impresiile sesizează just complexitatea resurselor actriţei în crearea rolului, bogăţia imaginii scenice. O altă cronică din aceeaşi stagiune afirmă: « D-na Raluca Stavrescu s-a distins înaintea tuturora. D-sa a inspirat ingratului său rol căldură şi profunditate [. . .]. În catacombe a excelat prin via expresie a desperării, în mănăstire prin expresia jăluirii şi a răzbunării . . . » [6] (piesa *Călugăriţa sîngerîndă* de Anicet Bourgeois. Exprimarea sentimentelor puternice — groază, desperare — scenele de paroxism în manifestările pasiunii, iată ce interpreta cu predilecţie Raluca Stavrescu. Marele ei temperament dramatic, agitat, neliniştit, o îndrepta spre aceste roluri care puneau în valoare puterea de exprimare a actriţei, dar care îi dezvăluiau în acelaşi timp şi slăbiciunile. Chiar în seria acelor cronici cu aprecieri superlative de la Iaşi din cursul aceleiaşi stagiuni 1871, după constatarea că « actriţa şi-a susţinut rolul cu mult sentiment » (în melodrama *Ralf banditul)* se adaugă: « Credem însă de datorie a-i observa că exclamaţii cum de ex. « D-zeul mieu ! » le pronunţă cu prea mare întindere de voce şi momente ca acela în care Berta regăseşte copilul său nu le-a exprimat destul de just. Rîsul convulsiv nu a fost la locul lui » [7]. Iată deci fisuri în modul de interpretare, goluri care peste cîţiva ani sînt sesizate la un alt grad de înţelegere de către un redactor al *Curierului de Iaşi*, care în judecăţile de valoare aduce o concepţie estetică evoluată, alimentată de o largă cultură, şi anume de către Mihail Eminescu. « Actorii au făcut ce au putut din rolurile lor imposibile », scrie tînărul cronicar. « Nu tot astfel d-na Stavrescu. D-neaei a vrut să dea relief acestui nonsens dramatic » (este vorba de melodrama *Cerşetoarea*, de Anicet Bourgeois şi Michel Masson), « să iasă din cadru afară prin jocul său de scenă, a jucat deci cu atîta barbară cruditate, mai ales ca oarbă, cu grimarea de om mort, cu ochii adînciţi şi vineţi în cap, încît nu inima, stomahul ni s-a întors la această priveliişte. Pentru Dumnezeu ! » — exclamă Eminescu. — « Nu tot ce e natural e frumos », formulează el o axiomă estetică, şi adaugă: « Aceasta trebuie să fie o regulă de aur a tuturor artiştilor, fie ei poeţi, fie pictori, fie muzicanţi, fie actori » [8]. Raluca Stavrescu, cu toate marile ei calităţi scenice, plăteşte tribut racilelor generaţiei ei de actori: lipsa unor posibilităţi de pregătire profesională continuă şi serioasă, lipsă care încuraja existenţa unei mentalităţi empirice în modul de însuşire a rolului; se acorda încredere absolută talentului, instinctului scenic, considerate ca nişte forţe obscure, puţin misterioase, care trebuie lăsate la voia întîmplării; mentalitate care compromitea unitatea organică a rolului, ca şi armonioasa lui încadrare în ansamblu. Marea forţă dramatică a actriţei era asemenea unui torent puternic care uneori atingea « la grande beauté », cum remarcase Ion Ghica, dar care, nezăgăzuit de o interpretare gîndită care să impună o coeziune organică rolului, o filtrare a acestui torent, aducea pe scenă uneori un joc rudimentar, nestilizat şi de aceea inegal.

După stagiunile bogate în interpretări de mare succes de la Iaşi, Raluca Stavrescu se reîntoarce la Bucureşti, unde în 1878 este primită ca societară clasa I în Societatea dramatică de sub direcţia lui Ion Ghica. Noua ei calitate este salutată în presă cu simpatie şi cu aprecieri elogioase; este relevată ca foarte bună interpretarea rolului principal din drama *Viaţa unei comediene* de Th. Barrière. Raluca Stavrescu este însă bolnavă. Într-o cerere din 30 aprilie 1879 actriţa solicită pensionarea (după 26 de ani neîntrerupţi de joc) şi declară că suferă de astm şi boală de inimă. Continuă să fie societară, activitatea scenică este din ce în ce mai redusă. În aprilie 1883 statul îi acordă o pensie de care nu va beneficia

[5] *Curierul de Iaşi*, nr. 114, Iaşi, 1871, octombrie 17; cf. T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. II, Iaşi, 1922, p. 315—316.

[6] *Curierul de Iaşi*, nr. 115, 1871, octombrie 20; cf. T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. II, p. 316—317.

[7] *Curierul de Iaşi*, nr. 120, Iaşi, 1871, noiembrie 3; cf. T. T. Burada, *op. cit.*, p. 318.

[8] M. Eminescu, *Revista teatrală*, în *Curierul de Iaşi*, nr. 139, 1876, decembrie 22.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

decît timp de un an, deoarece în 1884 încetează din viață.

Raluca Stavrescu a fost o actriță foarte prețuită, mai cu seamă în interpretarea rolurilor din repertoriul de drame, tragedii și melodrame ale timpului. Intensitatea dramatică, căldura în interpretare dădeau jocului ei acea trăire, acea putere de convingere și forță emoțională care mișcă pe spectator și-l fac să uite ficțiunea.

Roluri importante: Berta din *Cerșetoarea*, dramă de Anicet Bourgeois și Michel Masson, Margareta, regina Franței, din drama istorică *Turnul din Nesle* de Al. Dumas, Marion din *Marion de Lorme* de Victor Hugo, Isabela din *Nebunia de amor* de Tamayo y Baus, rolul principal din *Viața unei comediene* de Théodore Barrière, Maria Tudor din drama cu același nume de V. Hugo, rolurile principale din drama *Debora* și din *Călugărița sîngerîndă* de Anicet Bourgeois.

MARIA FLECHTENMACHER
1838—1888

Născută în București în 1838, este fiica lui Costache Mavrodin și a Anicăi, fata paharnicului Pancratie, amîndoi morți de timpuriu [1]. Rămasă orfană, Maria Mavrodin nu poate învăța mai mult de patru clase primare. O găsim în 1853 la Craiova, unde din îndemnul lui Costache Mihăileanu joacă teatru, după ce studiase la școala artistică a acestui actor, fost elev al lui Costache Aristia și Heliade Rădulescu la Filarmonică.

La Craiova se căsătorește cu violonistul și compozitorul Alexandru Flechtenmacher, element stimulator important în dezvoltarea teatrului românesc, împreună cu care pleacă la Iași. Acolo presa timpului consemnează: «... Teatrul nostru iarăși cîștigă în astă-iarnă» (stagiunea 1853—1854) «pe d-l Flechtenmacher, ce ne făcu o surpriză aducîndu-ne pe d-na Maria, de la care cu dreptul putem spera mult, întîi ca de la soția artistului nostru violonist și al doilea ca de la persoana ce-și luă asupra greul rol al Lindei di' Șamuni» (Lindei de Chamonix) «sau Maria din drama *Mila lui Dumnezeu*...» [2]

În 1859 soții Flechtenmacher se află la teatrul din Craiova, de unde compozitorul este chemat la București de C. A. Rosetti, directorul Teatrului Național, în vederea alcătuirii unei trupe valoroase și a înființării unei școli artistice care să funcționeze în cadrul teatrului. Alături de Matei Millo, Mihail Pascaly, Costache Dimitriade, Ștefan Vellescu, Eufrosina Popescu, Mariița Constantinescu, Frosa Sarandi ș. a. o găsim și pe Maria Flechtenmacher, care debutează pe scena Teatrului cel Mare în romanticul rol al Luizei din *Intrigă și amor* de Schiller. De aici înainte actrița nu va înceta să joace în roluri variate, principale și episodice, în drame și comedii, mai cu seamă în roluri de cochetă și, cu timpul, în cele de duenă. Joacă la Teatrul cel Mare și la Bossel în trupe conduse de M. Millo sau M. Pascaly, urmînd, ca toți actorii timpului, sinuoasele și vremelnicele cărări ale disocierilor și asocierilor actoricești [3]. În stagiunea 1875—1876 Maria Flechtenmacher ia chiar inițiativa formării unei companii proprii, «Teatrul Tineretului», în sala Bossel, companie în care se afirmă tînărul actor Grigore Manolescu. O dată cu înființarea în 1877 a Societății dramatice sub conducerea lui Ion Ghica, cînd peregrinările teatrale ale celor mai mulți dintre actorii de frunte iau sfîrșit, actrița care jucase, cu scurte întreruperi, 18 ani pe scena Teatrului cel Mare figurează printre cei opt prim-societari. Jignită însă de faptul că participarea la beneficiu ce-i revenea era mai redusă decît a altora, socotind că i s-a făcut o nedreptate ca după o carieră de 25 de ani să fie pusă pe locul al doilea, se retrage, dîndu-și demisia [4].

[1] I. Remer Anselme. *Femei celebre*, București, f. a, p. 190—192.

[2] T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. II, Iași, 1922, p. 106—107.

[3] Face parte din trupa lui M. Pascaly, în 1864, după dizolvarea companiei dramatice înființată de acesta în 1863, trecînd din trupa lui Mfiilo de la Teatrul cel Mare peste drum la sala Bossel. În aceeași sală joacă în 1871 în compania teatrală a artiștilor asociați, condusă de M. Millo; în 1874 la Teatrul cel Mare, sub direcția lui Millo; în 1875 sub aceea a lui M. Pascaly.

[4] Arh. st. Buc., Fond Teatrul Național, 1877, nr. 409, f. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Personalitatea creatoare a Mariei Flechtenmacher se afirmă însă mai pregnant în activitatea de scriitoare şi publicistă neobosită. Autodidactă, reuşise să-şi formeze o cultură bogată şi cunoştea limbi străine. În 1870, an de criză pentru Teatrul Naţional, actriţa se face « dăscăliţă de limbile franceză şi română » [5]. Maria Flechtenmacher este prima noastră actriţă literată. Scrie piese de teatru, unele cu temă moralizatoare care se joacă de elevele azilului Elena Doamna, unde este profesoară de declamaţie. Traduce piese din limba franceză, ţine conferinţe, scrie proză şi poezii [6]. Publică în presa vremii articole cu privire la situaţia Teatrului Naţional [7]. Protestează cu hotărîre şi vehemenţă atunci cînd consideră că este necesar [8]. Preocupată de actualitate, de rolul femeii în societate, de progresul ei, înfiinţează « foaia » *Femeia română* [9]. Participă la manifestările culturale legate de evenimentele importante naţionale. În 1859 recită pe scena Teatrului Naţional versurile sale adresate « românilor uniţi ». Cu prilejul festivităţii sfîrşitul primului an de existenţă al conservatorului, care are loc în sala Bossel la 5 septembrie 1865, scrie versurile la un imn şcolar compus de Al. Flechtenmacher, primul director al Conservatorului din Bucureşti; ceea ce impresionează însă este prezenţa neobosită, intervenţiile uneori combative şi întotdeauna pline de elan şi căldură ale acestei artiste-cetăţene, ale acestei femei energice şi active, adevărat ferment în viaţa culturală a patriei [10].

Bogatele cunoştinţe acumulate folosesc de bună seamă actriţei la interpretarea rolurilor, asigură creaţiei scenice, gîndite şi înţelese, omogenitate şi egalitate. Relatările cu privire la jocul Mariei Flechtenmacher din cronicile vremii cuprind aprecieri favorabile, dar care în marea lor majoritate se rezumă la calificative sumare şi generale ca « bine », « cu distincţie », « cu ştiinţă ». Se relevă ca aprecieri mai ample: « D-na Maria Flechtenmacher, mai cu seamă în *Mîna lui Dumnezeu*, a arătat pînă la ce punct poate ajunge un artist cînd posedă calităţile d-sale » [11] sau: « Maria Flechtenmacher este una din rarele artiste române care posedă o serioasă cultură literară. De aceea îşi înţelege bine rolurile, pe care le interpretează cu multă inteligenţă şi distincţiune » [12]. Trebuie de asemenea menţionat că în nici o cronică nu se află o evocare cît de palidă a imaginii fizice a Mariei Flechtenmacher, aşa cum există în mod curent pentru majoritatea actorilor de frunte ai vremii. De asemenea, din lipsa unei fotografii, nu se poate cunoaşte pînă acum înfăţişarea actriţei.

Dacă la rezerva cronicarilor se adaugă şi faptul că Ion Ghica — fin cunoscător şi cumpănit judecător în aprecierea talentelor actoriceşti — a socotit că actriţei nu i se cuvine primul loc ca societară în Societatea dramatică, ci al doilea, concluzia care se desprinde în privinţa calităţii jocului Mariei Flechtenmacher, a valorii ei artistice este că prima noastră actriţă literată face parte din acea categorie de actori care-şi studiază rolurile cu înţelegere, fără stridenţe sau derogări de la o încadrare în loc şi timp a rolului. Interpretările de acest fel pot avea uneori strălucire, dar jocul se desfăşoară mai mult la suprafaţă, lipsit de densitatea şi puterea emoţională pe care o încărcătură dramatică puternică, ce atinge zone mai adînci, o conferă unei creaţii. Jocul Mariei Flechtenmacher se datora,

[5] D. C. Ollănescu, *Teatrul la români*; 1897—1898, An. Ac. Rom., t. XX, Bucureşti, 1898, p. 294.

[6] În 1866 ţine la Ateneul Român două conferinţe: *a)* Asupra învăţămîntului femeii şi a educaţiunii copiilor; *b)* În privinţa limbii şi muzicii. În 1871 apare volumul « Poezii şi proză », care cuprinde şi piese de teatru.

[7] La 28 ianuarie 1871 publică în *Românul* un lung articol cu privire la situaţia teatrului în stagiunea 1871.

[8] În 1877 apare o broşură cu titlul *Situaţiunea Teatrului Naţional sub direcţiunea d-lui Ioan Ghica*.

[9] Apare la 1 ianuarie 1878 de două ori pe săptămînă pînă în 1881. Tema fundamentală pe care se axează publicaţia este lupta pentru emanciparea socială şi politică a femeii din întunericul în care se află. Nr. 218 din 20 decembrie 1880 are pe copertă, în stînga, inserate devizele: Pace, Ştiinţă pentru toţi, Socializarea bunurilor, Muncă, Drepturi egale, Jos prostituţia, Arte. Articolul intitulat « Bucureşti 1880, 5 decembrie » se încheie cu o profesiune de credinţă: « Dacă, zic, împărtăşim ideile socialiste este că ei au fost cei dintîi care au cerut instrucţiunea serioasă a femeii. Este că ei ne-au explicat adevăratul sens al libertăţii, egalităţii, fraternităţii . . . », semnat Maria Flechtenmacher. Trebuie de asemenea semnalate cronicile dramatice publicate cu prilejul turneului marelui tragedian Ernesto Rossi.

[10] Pune în 1870 bazele unui comitet care avea de scop strîngerea de fonduri necesare pentru înălţarea statuii lui Mihai Viteazul.

[11] Revista *Teatrul Naţional*, în *Pressa*, 1874, noiembrie 12.

[12] *Teatre*, în *Le Journal de Bucarest*, 1875, martie 18.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

desigur, în primul rînd posibilităţilor dramatice personale, dar şi formaţiei artistice imprimate de Costache Mihăileanu, al cărui stil de interpretare mergea spre artificialitate, spre convenţional şi grandilocvenţă. La acestea se adaugă repertoriul timpului, cu acele factice drame şi comedii aşa-numite « de salon », ale căror roluri abordate de actriţă cu preferinţă şi interpretate « cu strălucire şi eleganţă » [13] — categorie ce o defineşte şi o limitează în acelaşi timp — fiind de « grande cochetă » şi « prim rol în comedii de salon » [14].

Maria Flechtenmacher a fost o actriţă care a adus scenei noastre în cel de-al treilea sfert al veacului trecut aportul studiului inteligent, al interpretării de ţinută, de calitate. Este concludentă aprecierea care asociază jocul actriţei cu cel al unui alt actor de prestigiu al timpului: « Maria Flechtenmacher şi Ştefan Vellescu au dezvoltat atîta talent şi atîta artă, s-au identificat atît de bine cu poziţiunile şi caracterele rolurilor ce jucau, încît piesa *(Post-scriptum*, o piesă cu două personaje) a produs o adevărată mulţumire » [15], şi cronicarul este, desigur, în consensul publicului cînd afirmă că « numiţii artişti, principalmente d-na Flechtenmacher şi d-l Vellescu, sînt indispensabili pentru scena română. Fără a ne raporta la poziţiunile lor respective în viaţa socială, voim a susţine aceasta numai în interesul artei dramatice; căci, retrăgîndu-se din cariera aceasta, s-ar simţi o lacună greu de îndeplinit » [16]. Maria Flechtenmacher s-a retras totuşi din teatru, iar ultimii ei ani — moare în 1888 — au fost întunecaţi de boală, suferinţă şi lipsuri.

FROSA SARANDI
1840 – 1904

Îşi începe cariera artistică « la cea mai fragedă vîrstă, ca elevă a bătrînului comedian Millo » [1]. Începuturile trebuie să fi fost pe la 1854—1855, atunci cînd « vesela şi pururi tînăra Frosa Sarandi îşi rotea ochii prin sală ori prin culise, rîzînd şi făcînd semne altora decît celor cu cari avea de jucat în faţa publicului » [2]. Acestea erau însă exuberanţe de primă tinereţe, pentru că anii de ucenicie, de formaţie actoricească, petrecuţi în trupele lui M. Millo şi M. Pascaly, sînt ani de muncă şi ascultare. Frosa Sarandi este o « artistă de ordine », spune C. Nottara, care îi aduce prin aceasta un omagiu [3]. În vremea cînd cariera actoricească era supusă adversităţilor de tot felul, devotamentul pentru scenă, spiritul ei de respectuoasă ascultare faţă de dascălii ei întru actorie pot servi de exemplu tinerelor generaţii, comentează marele nostru tragedian, care trasează cu căldură şi putere evocatoare liniile esenţiale ale imaginii actriţei. « Figură, corp, voce, mlădiere, totul în fine a ajutat-o să-şi desăvîrşească talentul ce poseda, pentru ca în lungimea anilor ei de carieră toată lumea să fie ei subjugată de îndată ce punea piciorul pe vreo scenă undeva, aşa că la Valhala sau la circul Dersin ori în sala Bossel, pe teatrul din Bucureşti sau la Iaşi ori pretutindeni în provincie Frosa Sarandi a fost copilul răsfăţat al publicului » [4].

Genul de roluri în care se încadrează şi pe care le ilustrează cu strălucire este acela de « primă subretă ». Vioiciunea şi verva ei sînt neîntrecute în Dragomira din *Amorul doctor* (comedie-farsă de dr. Obedenaru, prelucrată după Molière), ca şi graţia desfăşurată în rolul Paquitei din *Don Juan de Marana* de Dumas. « Cu talentu-i natural, vioi, şăgalnic, dădea deosebită viaţă creaţiunilor comice, scoţînd din cel mai neînsemnat rol o figură şi însufleţind cît

[13] *Teatrul*, în *Journal de Bucarest*, 1875, decembrie 16.

[14] Arh. st. Buc., Fond Teatrul Naţional, 1877, nr. 409, f. 2 (completarea declaraţiei pentru admiterea ca societară a Societăţii dramatice).

[15] *Curier teatral*, *Pressa*, Bucureşti, 1872, martie 18.

[16] *Ibidem*.

[1] Petiţia Frosei Sarandi adresată Camerei Deputaţilor prin care cere o recompensă pentru serviciile sale aduse Teatrului Naţional în curs de aproape 40 de ani, în *Revista Theatrelor*, nr. 5 – 6, 1894, p. 77.

[2] D. C. Ollănescu, *Teatrul la români*, An. Acad. Rom., 1897 – 1898, t. XX, Bucureşti, 1898, p. 199.

[3] C. I. Nottara, *Amintiri*, Bucureşti, 1960, p. 181.

[4] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de searbede situaţiuni »[5]. Marele ei temperament scenic — comicul substanţial, alimentat de resurse bogate — făceau dintr-o replică sau un gest o intervenţie expresivă. Aparţine categoriei de actori a căror simplă prezenţă scenică are densitate şi sens şi nu poate fi trecută cu vederea. Hazul şi veselia ei erau contagioase. Debitul verbal cu rostire clară şi nuanţări subtile, gesturile şi mişcările adecvate, mimica expresivă creau un joc unitar, spontan şi firesc, încălzit de o permanentă participare, joc care de fiecare dată trecea rampa. În timpul stagiunilor ieşene Eminescu notează: « . . . Vorbeşte natural şi desgheţat, îşi stăpîneşte cu deplină siguranţă glasul, fizionomia şi mişcările şi nu a contractat nici o manieră rea de pronunţie de la teatrul din Bucureşti »[6]. Această stăpînire a resurselor scenice este rodul cultivării îndelungate a unor dispoziţii naturale, o fericită îmbinare între pasiune şi muncă pe care C. Nottara o relevă: « De cîte ori Frosa Sarandi n-a stat ceasuri întregi recitînd în faţa lui Millo, lui Pascaly sau lui Gatineau paragrafele din rolurile ce trebuia să interpreteze »[7].

Creaţiile în care Frosa Sarandi excelează, interpretările care potenţează personalitatea iradiantă a comedienei sînt rolurile din dramaturgia originală. Fie că joacă pe Firiţa din *Spoielile Bucureştiului* (Millo), pe Florica din *Paracliserul* (V. Alecsandri), fie că apare în *Un trîntor cît zece* (Millo) sau în *Sfredelul dracului* şi *Millo director* (V. Alecsandri), creaţiile ei sînt neîntrecute, « n-a avut, nu are şi cu greu îşi va găsi o rivală », afirmă un cronicar al timpului de la *Revista theatrelor*. Autenticitatea cu care este înfăţişată Arghira Busuioc din comedia într-un act *Pe malul gîrlei* de Ollănescu Ascanio ridică valoarea piesei. Face de asemenea creaţii semnalate elogios în *Candidat şi deputat* de Gh. Sion, în rolul d-nei Băltescu din *Copila din flori* de Gr. Ventura, ca şi în mucalita eroină a comediei *Moştenirea de la răposata* de Rosetti Max, în Fadeta din localizarea lui E. Carada *Urîta satului*, ca şi în numeroasele localizări ale lui Paul Gusti: *Manevrele de toamnă*, *Femeile noastre* etc. Coloritul viu, autenticitatea, naturaleţea caracterizează jocul primei interprete a revoluţionarei din Ploieşti, Miţa Baston, din *D-ale carnavalului* de I. L. Caragiale în stagiunea 1885. Sînt numeroase rolurile interpretate într-o carieră atît de lungă: Frosa Sarandi joacă în comedii de Labiche şi Mirbeau, creează cu mult succes pe Mme Grévin, « Grevinoaia », cum o autohtonizase Millo, din *Vicontele de Letorière* de Bayard şi Dumanoir, şi apare aproape în tot repertoriul de comedii al timpului.

Interpretarea rolului unei femei în vîrstă de către o actriţă încă tînără este în general greu acceptată. Faptul că în 1876 Frosa Sarandi joacă rolul văduvei Frochard din *Cele două orfeline* de d'Ennery este o altă dovadă de seriozitate profesională. Presa salută ca pe un act de înţelepciune hotărîrea actriţei. « D-na Frosa Sarandi, pe care am văzut-o cîndva debutînd în subreta din *Vicontele de Letorière*, a acceptat hotărît să joace odiosul rol al văduvei Frochard şi a jucat-o cu vervă îndrăcită ca o comediană consumată »[8]. « În văduva Frochard din *Orfanele* apare ca un colos — apreciază Nottara. — În ăst rol atît de dificil parcă ar fi fost sugestionată de însăşi înfăţişarea personagiului: intonaţie, atitudine, gest, mlădiere, umblet, îmbrăcăminte, totul în sfîrşit trăia sub imboldul intuiţiunii originale a Frosii Sarandi »[9]. Actriţa îşi lucra rolul în cele mai mici amănunte, urmărind realizarea autenticului, a adevărului. Tonalităţile prea vii în care uneori erau redate imaginile scenice, veracitatea imediată fără un proces prealabil de decantare, al căror comic în cazurile cînd nu era susţinut de un text dramatic substanţial era, poate, prea subliniat, determină o anumită reticenţă în cronica dramatică a *Curierului de Iaşi*. După ce laudă jocul elevei lui Millo în spectacolul unei localizări fără valoare, cum erau multe pe atunci *(Pantalonul roşu)*, cu situaţii de un comic mai gros, Eminescu scrie: « . . . Poate că . . . arareori, nu-i vorbă . . . coloarea ce o dă caracterelor e prea vie, prea bătătoare la ochi, prea copiată după natură [. . .], dar în alăturare cu alţii d-na Sarandi are nepreţuitul merit de a fi învăţat în şcoala adevărului, deşi poate a unui adevăr cam prea de-a dreptul »[10].

În 1877 Frosa Sarandi, întoarsă din lunga ei şedere la Iaşi, depune o cerere pentru a fi primită ca societară în Societatea

[5] D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 329.

[6] *Curierul de Iaşi*, nr. 133, Iaşi, 1876, decembrie 5.

[7] C. I. Nottara, *op. cit.*, p. 181.

[8] *Teatrul român*, în *Le Journal de Bucarest*, Bucureşti, 1876, februarie 3.

[9] C. I. Nottara, *op. cit.*, p. 80.

[10] *Revista teatrală*, în *Curierul de Iaşi*, nr. 133, Iaşi, 1876, decembrie 5.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig 3. — Frosa Sarandi (Muzeul Teatrului Naţional, Bucureşti)

dramatică; este admisă şi contribuie mult la ridicarea nivelului spectacolelor [11].

Apariţiile ei pe scenă începînd din jurul anilor 1890 devin din ce în ce mai rare; în 1893 se îmbolnăveşte grav, i se acordă o pensie, « cu care şi-a trăit traiul de azi pe mîine », şi în 1904 « moare în cea mai neagră mizerie » [12], frază care se poate înscrie ca încheiere la viaţa mai tuturor actorilor din regimul trecut.

Frosa Sarandi a jucat alături de maestrul ei M. Millo, ca şi de M. Pascaly, la Iaşi alături de Luchian, Bălănescu şi Galino, în tandem cu talentatul comic Luchian, elev şi acesta al lui Millo, şi a creat pe scena Teatrului Naţional scene de un comic de mare clasă, apreciate la superlativ. În tipurile create de Frosa Sarandi, aplaudate de un public larg, vibrează puternic fibra naţională cu caracter popular. Jocul ei consolidează începuturile tradiţiei realiste a scenei noastre.

LELIA NĂDEJDE

ÎNFIINŢAREA CONSERVATORULUI DE MUZICĂ ŞI DECLAMAŢIUNE

Primele manifestări ale teatrului românesc cult, evident stîngace şi inegale, au început să capete consistenţă cînd, pe lîngă entuziasmul tinerilor actori diletanţi, pe lîngă abnegaţia animatorilor şi a conducătorilor lor şi dragostea acelei părţi din public care dorea să audă cuvîntul românesc pe scenă, s-a adăugat studiul conştiincios şi sistematic, organizat în cadrul unei forme de învăţămînt de specialitate.

Desfiinţarea Societăţii filarmonice şi a Conservatorului filodramatic urma să rupă

[11] Arh. st. Buc., Fond. Teatrul Naţional, 1877, nr. 411, f. 2.

[12] C. I. NOTTARA, *op. cit.*, p. 179.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

continuitatea nu numai a reprezentaţiilor teatrale, dar şi a învăţămîntului artistic. Teatrul românesc continuă însă să-şi ducă activitatea, şi spectacole în limba română au loc pe diferite scene din ţară pînă cînd Costache Caragiale reia şirul reprezentaţiilor româneşti la Bucureşti, în timp ce, sub o formă sau alta, oameni de teatru încearcă, cu mijloace modeste şi în condiţii precare, să asigure baza teoretică şi practică necesară viitorilor actori.

Ideea înfiinţării unui conservator de muzică şi declamaţiune stăruie permanent în preocuparea oamenilor de teatru şi a muzicienilor, a oamenilor de cultură, ca şi în atenţia presei de specialitate. « Ne trebuie o şcoală de declamaţiune *mai înainte de toate* — afirmă cronicarul —, un conservator de muzică »[1]. Strădaniile nu sînt însă totdeauna rodnice, chiar şi atunci cînd intervenţii insistente ajung pînă la domnitor. Necesitatea înfiinţării unui conservator de muzică şi declamaţiune nu mai poate fi contestată, dar îndeplinirea acestui firesc deziderat se amînă continuu, pentru că reorganizarea învăţămîntului teatral este direct legată de asigurarea unor condiţii materiale pe care stăpînirea nu se arată dispusă să le satisfacă sau le satisface parţial, compromiţînd nivelul învăţămîntului artistic.

Pînă la înfiinţarea Conservatorului de muzică şi declamaţiune din 1864 se cunosc unele încercări meritorii, dar efemere, de a asigura pregătirea artistică de specialitate necesară viitorilor actori[2]; o dată cu inaugurarea teatrului de la Copou în 1846, se înfiinţează o şcoală de declamaţiune şi muzică, condusă de Matei Millo şi Al. Flechtenmacher, care a contribuit incontestabil la educaţia artistică şi muzicală a actorilor. În 1858, în timpul activităţii desfăşurate de Al. Flechtenmacher la Craiova între 1857 şi 1859, acest neobosit animator al vieţii noastre teatrale şi muzicale înaintează un « prospect » Consiliului municipal al oraşului Craiova pentru constituirea unei orchestre filarmonice, care să formeze gustul public, să trezească interesul pentru artă, să creeze astfel condiţiile propice fundării unui « conservator de muzică şi declamaţiune dramatică ».

Oamenii de teatru şi de cultură caută să înfrîngă condiţiile vitrege de formare a actorului profesionist şi să înlocuiască lipsa unui conservator, organizat după temeinice principii artistice şi pedagogice, cu şcoli înfiinţate pe lîngă trupele de teatru pe care le conduc. C. A. Rosetti, în decursul scurtei, dar interesantei sale experienţe de director al teatrului Naţional (1859), subliniază prin hotărîrile luate rolul deosebit al actorului în realizarea unui spectacol de certă ţinută artistică şi, ca primă măsură, angajează pe cei mai buni actori pe scena Teatrului Naţional. Ideile sale despre arta spectacolului, expuse în articole sau concretizate în măsuri directoriale, pornesc de la caracterul profesional al artei actorului, caracter necontestat teoretic, dar adesea ignorat în practică. De la diletantismul primilor « actori », care au rostit cu emoţie şi, desigur, cu impresionantă stîngăcie replicile Hecubei pe scena Colegiului Sf. Sava, şi pînă la primele cunoştinţe de artă actoricească şi la unele deprinderi actoriceşti căpătate în cea dintîi şcoală de declamaţie de către cei care au servit scena românească în anii săi de început, arta actorului capătă, datorită dezvoltării literaturii dramatice originale şi unui orizont cultural artistic mai cuprinzător — bineînţeles fără a surprinde etape mari —, tot mai multe elemente şi date care o apropie de profesionism. Evoluţia artei actorului este legată la această epocă de aceste elemente şi date în afara cărora nu există ca manifestare artistică.

Conştient că schimbul de mîine al teatrului nu va putea duce mai departe ştafeta artistică fără pregătirea necesară, C. A. Rosetti înfiinţează *obligatoriu şi gratuit* o şcoală de declamaţie şi muzică vocală cu cursuri zilnice, răspunzînd unei stringente cerinţe de care era legată însăşi evoluţia ulterioară a actorilor români. « Rosetti luase direcţia cu intenţia de a îmbunătăţi teatrul. El vroia nu numai să dea piese bune şi folositoare

[1] P. Ghica, *Teatrul român*, în *Dîmboviţa*, Bucureşti, 1860, nr. 48 (subl. ns.).

[2] În 1860, după prevederile noii legi a Instrucţiunii Publice şi la insistenţele lui M. Kogălniceanu, Cuza-Vodă dă un decret prin care reînfiinţează învăţămîntul artistic superior, sub titlul de *Şcoala de muzică şi declamaţiune*. Şcoala are 60 de elevi, iar primii profesori sînt: Spiru (director), Constantin Gros (profesor de pian), Viniartz (profesor de pian), Galea (profesor de canto), Gheorghe şi Teodor Burada (profesori pentru principii şi violină). În anul şcolar 1861—1862 este director Francisc Caudella, iar profesor de pian Eduard Caudella, şi în 1863 este numit un nou profesor de canto, V. I. Pasquali. Conservatorul îşi începe cursurile în fostele case Petrovan, în str. Lăpuşneanu (Iaşi). Deşi şcoala se numeşte « de muzică şi declamaţiune », abia în 1864 va avea profesori de declamaţie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

publicului, dar căuta mai ales să formeze actori, învățîndu-i sistematic mai întîi carte și apoi lăsîndu-i slobozi pe scenă. Talentele și aplicările ce unii tineri arătară pînă atunci fără de a cunoaște secretele sau chiar regulele artei nu puteau forma un contingent serios cu care să poată înfrunta necesitățile unui repertoriu potrivit cerințelor artei și a progreselor ce ea făcea pe fiecare zi. Trebuia dar o școală dramatică, alăturea de scena deschisă oricării înclinări către ale teatrului . . . » [3].

În vederea înființării acestei școli, C. A. Rosetti adresează un entuziast apel tineretului, pe care-l cheamă să îmbrățișeze nobila carieră de artist dramatic, cu mențiunea că arta presupune talent și vocația de a transmite spectatorilor idei mari, generoase. Pînă la deschiderea școlii însă consideră, nu lipsit de temei, că locul școlii trebuie să-l țină critica teatrală, iar după terminarea studiilor experiența reciprocă pe scenă și critica completează cunoștințele de specialitate însușite la școală.

La această școală se predau cursuri de declamație, de literatură dramatică și de muzică vocală. Condițiile de școlarizare sînt mai mult decît dificile; cursurile de declamație se țin de la orele 10,30—14 și de la 18,30 în continuare în magazia de decoruri, în aceeași magazie în care au loc și repetițiile, iar cursurile de literatură dramatică sînt predate de C. A. Rosetti duminicile și sărbătorile într-una din sălile libere ale gimnaziului. C. A. Rosetti caută să atenueze caracterul de improvizație al acestei școli prin măsuri suplimentare și totodată urmărește să orienteze talentele autentice spre centrele de cultură europene, lărgind în acest fel sfera învățămîntului artistic. El este primul director care se gîndește să asigure actorilor care au luat contact cu scena posibilitatea perfecționării continue și își propune să trimită la studii în străinătate pe cei mai buni actori. Deoarece condițiile materiale pentru traducerea în fapt a acestei măsuri, pe cît de îndrăzneață pe atît de evident utilă și de necesară, nu puteau fi satisfăcute din bugetul — și așa redus — al teatrului, C. A. Rosetti organizează două spectacole cu titlul *Beneficii de călătorie*; cu banii obținuți trimite la studii în străinătate, la Paris, pe Mihail Pascaly și C. Dimitriade [4].

Prin aceste însemnate măsuri artistice organizatorice, C. A. Rosetti urmărea de asemenea să împămîntenească la noi tradiția învățămîntului artistic. Reînființarea cursurilor teoretice și practice permite însușirea unor cunoștințe de specialitate, deci profesionalizarea actorilor, însușirea unor elemente de tehnică actoricească nu în mod empiric, ci didactic, și confirmă, prin nivelul artistic ridicat al reprezentațiilor date pe scena Teatrului cel Mare în timpul directorului C. A. Rosetti, importanța studiului de specialitate și a îndrumării artistice anterioare și în timpul evoluției pe scenă.

Însemnătatea constituirii unor școli de artă dramatică cu materii de predare teoretice și practice este evidentă și în condițiile incerte în care au funcționat și în pofida caracterului lor sporadic. Ele au încercat să înlocuiască un gol foarte mare, dar au depășit rareori caracterul de experiență, datorată, pe de o parte, dificultăților materiale pe care le-au întîmpinat și, pe de altă parte, timpului scurt pe care l-au avut la dispoziție spre a-și desfășura activitatea; ele au reprezentat însă serioase semnale de alarmă care au impus în atenția oficialității necesitatea înființării de către stat a unui conservator de muzică și declamație.

★

Anul 1864 înscrie o seamă de îmbucurătoare reforme pentru învățămînt: se înființează prima școală secundară profesională de belle-arte, Alexandru Ioan Cuza decretează unirea tuturor facultăților din București sub denumirea de Universitatea din București și a celor din Iași sub denumirea de Universitatea din Iași; se recunoaște printr-un act oficial că « instrucțiunea superioară are de scop a întinde cultura științifică și literară și a forma din junimea ce posedă cunoștințele generale necesare bărbați cu *studii speciale* » [5]. În acest climat favorabil, cu sprijinul eficient al oamenilor de cultură ai vremii, care au pornit o susținută mișcare muzicală, literară, artistică, s-a înființat *Ateneul român*, *Revista literară*, sub direcția lui Al. Odobescu,

[3] D. C. Ollănescu, *Pagini din istoria teatrului român*, în *Literatură și artă română*, București, 1897, p. 532.

[4] A doua piesă propusă nici nu s-a reprezentat, totuși cei doi actori pleacă la Paris pentru studii (vezi D. C. Ollănescu, *Teatrul la români*, în Analele Academiei Române, Seria a II-a, Tom. XX, 1897—1898, București, 1898, pag. 223.

[5] *Proiect de lege asupra instrucțiunii publice în România*, Arh. st. Buc., 1864, fond. M.C.I.P., dos. nr. 580, f. 59 (subl. ns.).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

traducîndu-se în fapt o veche dorinţă a actorilor şi a oamenilor de teatru de a avea o şcoală superioară de specialitate. Alexandru Odobescu, ministrul instrucţiunii publice, înscrie în buget, alături de celelalte şcoli publice, înfiinţarea conservatorului de muzică şi declamaţiune.

Noul conservator are menirea să formeze artişti vocali, instrumentişti şi dramatici şi să contribuie prin variate mijloace atît la « întinderea şi îmbunătăţirea gustului muzical în ţară », cît şi, printr-o « treptată dezvelire (dezvoltare) anuală », la lărgirea sferei de influenţă a artei teatrale şi muzicale, absolvenţii conservatorului urmînd să satisfacă « cu artişti români toate trebuinţele orchestrelor şi scenelor teatrale din ţară » [6].

Procesul de învăţămînt este reglementat prin « Regulamentul pentru Conservatorul de muzică şi declamaţiune ». Cu toate că nu prevede predarea unor cursuri teoretice şi de istoria artei absolut necesare pentru crearea unui orizont artistic cultural corespunzător profesiunii de actor, regulamentul izbuteşte, din punctul de vedere al specializării, să cuprindă principalele probleme şi mai ales să organizeze producţia şi învăţămîntul artistic la un nivel care depăşeşte nivelul învăţămîntului artistic anterior. Articolele care îndreptăţesc această afirmaţie sînt răspîndite în cuprinsul regulamentului şi ele se referă fie la modul în care sînt selectaţi elevii, fie la modul în care sînt controlaţi în executarea probelor practice şi în însuşirea cunoştinţelor teoretice, ca şi la nivelul artistic-pedagogic al predării lecţiilor.

În comparaţie cu condiţiile modeste pe care le-au îndeplinit tinerii entuziaşti şi îndrăzneţi care s-au înscris în 1834 şi 1836 la Şcoala de muzică şi declamaţiune, acum, în 1864 — după ce timp de aproape 20 de ani au evoluat pe scena românească talente autentice şi a fost rostit în faţa spectatorilor cuvîntul, adesea inspirat, al autorilor români —, exigenţele pentru selecţia celor care doresc să îmbrăţişeze cariera artistică sînt, evident, mai mari. Datorită acestei experienţe scenice, regulamentul stabileşte o deosebire şi între condiţiile de admitere la clasa de declamaţie faţă de clasa de muzică. La clasa de muzică se cere candidatului să ştie să citească, să scrie româneşte şi să cunoască cele patru reguli aritmetice; la « clasa de declamaţiune se cere *deocamdată* patru clase primare. Cu începere de la 1866, elevii clasei de declamaţiune vor trebui să fie trecut 4 clase gimnasiale şi de la 1870 nu vor fi primiţi la această clasă decît gimnasiştii absolvenţi » [7]. Această dispoziţie este deosebit de importantă, pentru că selecţia se face de la un anume stadiu de pregătire, stadiu ce trebuie curînd — în 1866 şi apoi în 1870 — depăşit; se asigură astfel posibilitatea predării materiilor la un nivel avansat faţă de anii 1834—1838 şi se creează premisele pentru înţelegerea cu mai multă temeinicie a cunoştinţelor teoretice şi interpretarea cu mai multă competenţă a studiului practic [8].

Se precizează de asemenea pentru realizarea unei modalităţi uniforme de predare, pentru întocmirea unui studiu metodic, cu certe calităţi pedagogice şi de specialitate, controlul unui organ competent, *Consiliul muzical*, care, deopotrivă, deliberează şi urmăreşte punerea în practică a « metodelor şi studiilor aplicate în şcoală », corectarea şi compunerea temelor muzicale şi de declamaţie « în vedere cu natura limbii române », examinarea cărţilor şi metodelor « relative la studiile şcolii » [9].

Clasa de declamaţie are două catedre de specialitate: catedra de mimică şi catedra de declamaţie; examenele sînt de două categorii, şi anume: examenul individual (« clasa de declamaţie individuală ») şi examenul colectiv (« clasa de declamaţie colectivă »), cuprinzînd, la rîndul lor, fiecare diferite etape, prin care se urmăreşte verificarea cunoştinţelor şi, prin diverse ipostaze scenice, verificarea talentului [10]. Se porneşte de la controlul cunoştinţelor teoretice, legate de practică, se urmăreşte execuţia unui studiu sau a unei părţi dintr-o operă propusă de profesor, a alteia aleasă de « delegat » şi, în sfîrşit, a unei a treia, « aleasă de delegat, citită prima vista » [11].

[6] *Regulamentul pentru Conservatorul de muzică şi declamaţiune*, în *Monitorul oficial*, Bucureşti, octombrie 10/22, nr. 227.

[7] *Ibidem*, art. 37 (subl. ns.).

[8] Vîrsta reglementară pentru admiterea la clasa de declamaţie este de 15 la 25 de ani; în cazuri excepţionale se pot face concesii cu aprobarea Comitetului muzical.

[9] *Regulamentul pentru Conservatorul de muzică şi declamaţiune*, art. 10.

[10] Programul Conservatorului de muzică şi declamaţiune din Bucureşti: Teoria elementară, Solfegiul, Bel canto, Piano, Violoncel, Contrabasul, Viola, Violina, Mimica, Declamaţiune, Armonia (vezi N. E. Idieru, *Istoria artelor-frumoase*, Bucureşti, 1898, p. 463).

[11] « Fiece elev va fi întrebat îndeosebi; el va fi examinat după modul următor:

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Posibilităţile de verificare a cunoştinţelor şi de desfăşurare a aptitudinilor şi talentului, în condiţiile unui astfel de examen, sînt multiple. După examen, la cel mult şapte zile, în timpul cărora elevii au obligaţia să facă necontenit repetiţii, are loc — cu scopul de a-i încuraja pe elevi, de a-i deprinde cu scena şi de a crea fonduri pentru cumpărarea notelor — *producţia*, un spectacol organizat în faţa publicului. Pentru a putea controla evoluţia artistică a elevilor şi pentru ca mirajul scenei sau eventualele avantaje materiale să nu le întrerupă anii de studii, aceştia — tot astfel după cum nu au voie să refuze participarea la producţiile şcolii — nu pot contracta un angajament cu nici un teatru fără aprobarea prealabilă a directorului.

Ceea ce caracterizează învăţămîntul artistic în forma în care este organizat el în cadrul Conservatorului de muzică şi declamaţiune din 1864 este nota de specializare imprimată cursurilor; de la sumarele noţiuni de artă actoricească predate de Aristia, într-o suită logică şi accesibilă cursanţilor — unii dintre ei analfabeţi la începerea studiilor de actorie — se ajunge nu numai la o mai aprofundată însuşire a acestor noţiuni, dar şi la lărgirea sferel cunoştinţelor. Această tendinţă, cu totui binevenită, de a forma actori, învăţîndu-i meserie în mod sistematic şi după metode pedagogice, se va face simţită, ba mai mult, se va accentua şi în programele ulterioare ale conservatorului; ceea ce conţin în plus programele ulterioare — şi prin aceasta vor umple un gol inexplicabil din programa de la 1864 — sînt materiile de cultură teatrală şi de istoria artei [12].

Conservatorul de muzică şi declamaţiune din Bucureşti are în anul înfiinţării sale 94 de elevi, fără cei înscrişi la corul vocal, condus de Grigore Manciu; primii profesori pentru clasa de declamaţie sînt, la Iaşi, M. Galino pentru mimică şi C. Dimitriade pentru declamaţie, iar la Bucureşti Matei Millo pentru ambele specialităţi [13]. Importanţa studiului de specialitate este evidentă, iar roadele acestei munci se fac simţite pe parcursul anilor: «... Dintre absolvenţi au ieşit o sumă de artişti distinşi, atît în muzică, cît şi în declamaţiune, care s-au răspîndit nu numai în ţara întreagă, ba chiar şi în lumea întreagă, dintre care unii au ajuns celebrităţi în canto sau arta dramatică, alţii profesori sau executanţi de cel mai mare merit» [14].

Cu toate acestea, existenţa Conservatorului de muzică şi declamaţiune ca instituţie de cultură este adesea ameninţată, iar

a) Teoria practică;
b) Execuţia unei studii *(étude)* aleasă de profesore;
c) Execuţia unei bucăţi aleasă de profesore;
d) Execuţia unei studii aleasă de delegaţi, dintre cele studiate în acel curs;
e) Execuţia unei bucăţi aleasă de delegat, citită prima vista».

(Regulamentul pentru Conservatorul de muzică şi declamaţiune, art. 62).

Regulamentul nu precizează dacă se referă la examenul clasei de muzică sau de declamaţie, ceea ce duce la concluzia că examinarea, ca şi predarea materiilor, se făcea la ambele clase după criterii pedagogice identice.

[12] Programa din anul şcolar 1889—1890, de exemplu, conţine printre altele următoarele materii: Principii generale de artă teatrală, Definirea genurilor .... Tragedia, drama, farsa, explicări asupra acestor genuri de producţie, iar programa pentru anul şcolar 1898—1899 cuprinde în plus: Studiul teoretic dezvoltat în arta teatrală, Teoria asupra gestului, Istoria teatrelor (vezi *Programele examenelor de finele anului şi a producţiunilor*, în *Anuarul Conservatorului naţional de muzică şi declamaţiune pe anul şcolar 1889—1890*, Bucureşti, 1891, p. 20, 21, 22 şi 23; *ibidem*, 1899, p. 35 şi 36).

[13] Corpul didactic al Conservatorului din Bucureşti:

Alexandru Flechtenmacher	— director şi profesor de vioară, violoncel şi armonie.
Caroli Salvatori	— vioară
Ed. Wachmann	— piano
A. Visarion	— muzică vocală
Matei Millo	— mimică şi declamaţie

Sînt menţionaţi fără catedrele respective: Gennaro Gargiulo, I. G. Niţescu, A. Nesler. I. Cartu, C. Biscotini, E. Neudorfler, Giuseppe Mezzadri (vezi N. E. Idieru, *op. cit.*, p. 463).

Corpul didactic al Conservatorului din Iaşi:

Fr. Caudella	— director şi profesor de vioară
George Burada	— solfegiu
Const. Gros	— piano
Fr. Viniarszi	— piano
S. V. Pascuale	— canto
P. Mezzeti	— canto
I. Soltys	— pedagogie şi muzică
M. Galino	— mimică
C. Dimitriadi	— declamaţie

Anuarul menţionează şi pe G. Vagner şi G. Buzzi fără a specifica catedra *(ibidem)*.

[14] N. A. Bogdan, *Oraşul Iaşi*, Iaşi, 1906, p. 316.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

uneori, sub pretextul economiei — ca de exemplu în 1866 şi în 1875 —, guvernul suprimă cheltuielile Conservatorului ieşean şi astfel îl desfiinţează; la protestele şi insistenţele cetăţenilor şi oamenilor de cultură, conservatorul îşi redeschide însă de fiecare dată porţile.

Înfiinţarea Conservatorului de muzică şi declamaţiune din 1864 reprezintă un eveniment de seamă cultural-artistic, rod al strădaniilor oamenilor de teatru şi cultură şi răspunde unei stringente necesităţi impuse de evoluţia artei scenice. Cu tot orizontul limitat datorat unei programe incomplet alcătuite, « mult timp în urmă societatea de atunci a putut aprecia rezultatele îmbucurătoare a acestor două aşezăminte de cultură artistică, organizate cu atîta trudă şi avînd să lupte cu nenumărate lipsuri, într-un timp cînd preocupaţiunile mai înalte erau apanagiul exclusiv al cîtorva visători » [15].

ANA-MARIA POPESCU

« CAPRA DE STUH »

În mascaradele ţărăneşti contemporane din satele moldovene, jocul străvechi al caprei s-a transformat de-a lungul timpurilor într-o reprezentaţie de divertisment. Nu numai acţiunile şi personajele reprezentate în joc, dar chiar elementele de deghizare teatrală s-au schimbat, tendinţa generală fiind apropierea de modelul existent în realitate, redarea realistă a aspectului său în măştile şi costumele create de fantezia populară.

Serbările cu caracter pastoral din timpul iernii angajează tot tineretul din sat în pregătirea lor, cu mult timp înainte. De la lăsarea secului flăcăii « împacă » lăutarii să le cînte de Anul nou, şi în « seara de Andrei » (30 noiembrie), la casa de joc închiriată de flăcăi, lăutarii cîntă « ca la nuntă cînd se dă vulpe » [1], în semn de bucurie că au fost tocmiţi pe cele şapte zile de Anul nou, pentru lemne, bani şi hrană. Toţi flăcăii care au jucat şi dansat la « păzitul usturoiului » [2] — veche şi uitată superstiţie, acum prilej de glume şi veselie — merg de Anul nou cu capra; din cătunele Rădeni, Popeşti şi Deleni, grupaţi laolaltă în « seara de Andrei », se adună în fiecare seară la casa de joc, unde bat tobele şi discută despre pregătirea rolurilor ce le revin în alaiul caprei. Majoritatea tinerilor din sat, grupaţi în cete de 15—30 de inşi, participă al acest joc tradiţional. Descrierea personajelor şi acţiunilor cu caracter teatral din acest spectacol cu origini străvechi deschide perspectiva aprecierii lui ca o manifestare actuală a spiritului creator popular.

« Capra de stuh » este jucată de un flăcău care imită, în ritmul tobelor, salturile animalului. Capul caprei are botul făcut din lemn acoperit cu blană de iepure, iar maxilarul inferior este mobil şi poate fi izbit de cel superior. Cu coarne de capră sau crengi de lemn cioplite în formă de coarne, urechi de carton îndoit şi colorat, ochi din nasturi metalici sau mărgele mari de sticlă aurită şi barbă din blană de iepure, masca de capră este completată de costum mult format dintr-un ţol, de mărimea unei piei de capră, pe care sînt cusute cu andreaua şi întărite cu aţă de cînepă vîrfuri de stuf (fig. 1).

« Capra de stuh » este un element nou, care apare între cele două războaie mondiale. Prin ţesătura de spice de stuf care imită părul caprei, prin poziţia patrupedă a jucătorului şi săriturile ritmice, « capra de stuh » se apropie de înfăţişarea şi deprinderile reale ale animalului reprezentat şi marchează o tendinţă realistă în înlocuirea vechilor simboluri de factură magică. Modificarea elementelor de travestire a fost în parte influenţată şi de prezenţa în sat a elevilor de la şcoala normală « Vasile Lupu » din Iaşi în vacanţa din preajma sărbătorilor de iarnă.

Personajul însoţitor al caprei de stuh este « ciobanul » care o păzeşte; el joacă şi cîntă o dată cu capra, strigînd: « Ţa, ţa ţa, căpriţă, ţa / De la munte te-am adus, / Cu peteală şi hurmuz / . . . ». Ciobanul poartă costum ciobănesc: cămăşoi de cînepă, iţari încreţiţi pe picior, opinci, brîul roşu lat, căciulă albă şi un cojoc întors pe dos,

[15] N. E. IDIERU, *op. cit.*, p. 464.

[1] Informator Gh. Iftimie, 46 de ani, satul Popeşti, Tg.-Frumos, regiunea Iaşi.

[2] În trecut, în « seara de Andrei », se ungeau geamurile cu usturoi ca să nu vină strigoii în sat.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1

glugă pe spate, fluier la brîu şi bîtă ciobănească.

Pe lîngă « capra de stuh » există capra « de cordele », jucată de un flăcău care stă în picioare, pe loc, şi acţiunea se rezumă la clămpănitul maxilarului de lemn, tras de sfoară. Capul caprei se împodobeşte cu panglici colorate diferit, salbe de mărgele, irmilici, hurmuz, beteală, flori albe de lămîiţă, flori artificiale şi oglinzi; un bariz roşu acoperă legăturile panglicilor şi podoabelor. Capra « de cordele », de provenienţă mai veche decît cea de stuf, reprezintă imaginea simbolică a animalului purtător de noroc. Salbele de mărgele, panglicile şi hurmuzul pentru decorarea caprei sînt adunate din sat de flăcăii care umblă « cu legătura » şi joacă nevestele la « gioc » de crăciun, ca să capete hurmuz şi mărgele de Anul nou, deoarece nu numai de la fete, dar şi de la nevestele tinere sînt luate podoabele pentru capră.

În cadrul întregului alai, în afară de capră şi cioban, formaţia restrînsă în jocul caprei se compune din doi « arnăuţi », dintre care unul conduce întreaga festivitate şi de care ascultă toţi participanţii: « aşa cum ascultă compania de căpitan, ascultă tineretul de la capră de arnăut ». Arnăutul care conduce jocul caprei este şi « comoraş »: primeşte şi adună banii care se dau la fiecare casă.

« Arnăuţii » poartă un costum special. Pe cap, în bătrîni, aveau « coroni », un fel de coifuri de carton împodobite cu hîrtie roşie, pe care coseau hurmuz alb în formă de 8 sau X şi prindeau oglinzi, de obicei rotunde, de jur împrejur. După cel de-al doilea război mondial, aceste coifuri nu mai apar şi sînt înlocuite cu căciuli obişnuite, negre sau brumării. Peste pantalonul de şiac « arnăuţii » poartă fustă roşie de stofă încreţită, peste aceasta o altă fustă albă, din dantelă de casă, cu colţuri pe poale, iar în sus polca neagră, creaţă la brîu şi lungă mai jos de talie. În vremuri mai vechi se încingeau cu brîie roşii, încrucişate pe umeri; mai tîrziu, brîul roşu, lat, este înlocuit de bîrneţe cu mărgele pe margini. Pe deasupra, peste brîie sau bîrneţe, se încing cu curele ciobăneşti, bătute cu rozete sau nasturi de metal galben. Pe piept sînt prinse o năframă cusută cu flori şi două bucheţele de busuioc.

Arnăuţii sînt însoţiţi de « fete » cu care joacă hora arnăuţească. În alaiul caprei, « fetele » sînt doi flăcăi tineri şi frumoşi, travestiţi, îmbrăcaţi cu straie femeieşti: batistă albă cu broderie şi bariz negru pe cap, fuste roşii din stofă de tîrg, polci negre, creţe la brîu, pestelci albe din broderie de casă lucrată cu igliţa. Peste polcă se încing, ca şi « arnăuţii », cu bîrneţe cu mărgele albe; îşi prind în bîrneţe, în stînga şi în dreapta, bucheţelele de busuioc şi, ca podoabă, năframa albă cusută cu flori la colţuri. Costumul « fetelor » din jocul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

caprei este costumul de sărbătoare purtat în sat de femeile bătrîne.

Alţi eroi participanţi la joc sînt « irozii », personaje desprinse din Vicleimul moldovenesc. Numărul irozilor, de la 4 pînă la 10, este dependent de numărul tobelor: însoţitori ai alaiului, irozii au rolul de a bate tobele în ajunul şi în ziua de Anul nou şi de a acompania cîntecele « fluierului » şi cîntecele de joc ale caprei. Irozii se îmbracă în costumul naţional tradiţional din sat: cămăşi cu fusta cusută cu flori şi poale, iţari din lînă ţigaie, lungi şi încreţiţi pe picior, polci negre, căciuli brumării; altădată irozii purtau pe cap « coroni ». Peste polca neagră, ca şi « arnăuţii » şi « fetele », sînt încinşi cu bîrneţe şi împodobiţi cu bucheţele de busuioc şi năframă albă. Tobele pe care le bat irozii sînt făcute din piele de viţel întinsă pe o veşcă de tei, în care sînt prinse tăbliţe zornăitoare de metal. Tobele se bat cu ciocane de lemn şi în ritmul lor joacă toţi participanţii alaiului [3]: « capra », « arnăuţii », « fetele », şi « rafeturile » — mascaţii caprei.

Locul principal la spectacolul ţărănesc de Anul nou îl ocupă « rafeturile », flăcăii care poartă măşti, transformîndu-se astfel în eroi de teatru cu acţiuni corespunzătoare. Aşa sînt « căldărarii » cu « căldărăşiţele », care poartă în mîini tingiri vechi, sparte şi bidinele. « Căldărăşiţele » sînt flăcăi îmbrăcaţi în fuste lungi şi creţe, cu coade din fuior de cînepă, împletite cu « bani » din tablă şi cu salbe de monezi la gît, cu ghiocul de ghicit în mînă. « Căldărarii » poartă « obrăzar » cu plete lungi şi sînt îmbrăcaţi cu pantaloni bufanţi şi cizme de piele cu o polcă deschisă la piept şi zurgălăi la picioare. Dintre « rafeturi », cei care au cele mai bogate şi mai semnificative măşti, cu origini străvechi, sînt « moşnegii ».

În număr de patru pentru fiecare capră, « moşnegii » sînt jucaţi de cei mai voinici flăcăi din sat. « Obrăzarele » (măştile) moşnegilor sînt considerate ca lucruri « nemaiîntîlnite şi nemaivăzute » [4]. Moşneagul de la capră reprezintă hazul şi puterea caprei. Îmbrăcat cu suman rupt, cu gheb de paie în spate, încins cu un curmei de tei la brîu şi cu un lanţ din şapte sau opt tălăngi, moşneagul merge numai în fugă. Poartă pantaloni rupţi, cu vipuşcă roşie într-o parte, opinci din piele de porc — « ca la Moldova », sprintene — cu şapte creţi şi creastă la mijloc, cu « mîţ » la tălpi, ca să nu alunece cînd aleargă şi mai ales cînd se întîlneşte cu moşnegii celorlalte capre şi îşi încearcă puterile. În mînă are o sabie lungă de lemn, « boită » cu roşu şi învelită în hîrtie colorată.

« Obrăzarul » purtat pe cap este format din trei părţi: un calpac de pene, o mască croită dintr-o pălărie neagră veche şi o barbă lungă pînă la brîu. Calpacul este alcătuit dintr-un fund de pălărie, înconjurat de un cerc de sită, iar în sîrma de fier sînt prinse şi îndreptate în sus pene de curcan, de raţă sau de gîscă Între ele sînt legate băşici de porc umflate şi trei oglinzi rotunde de la lămpile de gaz: două prinse pe lături şi una în frunte. De calpac este cusută o blană de oaie care acoperă ceafa şi se prelungeşte şi în faţă, formînd barba. Masca are găuri tăiate pentru ochi şi gură; moşneagul vede numai înainte şi nu vorbeşte. Nasul cusut de obrăzar este un ciocălău, învelit cu o cîrpă neagră sau roşie, sau o bucată de lemn cioplit, vopsit în roşu sau negru. În deschizătura gurii sînt cusuţi dinţi din simburi de bostan.

În ajun de Anul nou, la prînz, « caprele » din cele trei cătune [5] se adună în piaţa satului şi toţi locuitorii devin spectatorii jocului. Cei patru moşnegi ai fiecărei capre îşi dau mîna şi se salută între ei, întinzînd săbiile unul către altul. Apoi, doi cîte doi, ţinîndu-se strîns de mîini, încep lupta, scuturîndu-se unul pe altul mai mult de un ceas, pînă cînd unul din ei cade în genunchi, învins. Moşnegii care au rămas în picioare sînt « tari » şi capra lor « are cinste », iar despre acest lucru se comentează seara în tot satul. Uneori spectatorii intervin în desfăşurarea luptei şi, antrenaţi de caracterul viu al întrecerii, gospodarii pun piedici « moşnegilor » pe care ar dori să-i doboare, apărînd în felul acesta « cinstea » caprei lor. Moşneagul care a căzut în genunchi în ajunul Anului nou « nu capătă plată de la capră » şi, astfel umilit, nu ia parte la împărţirea cîştigului.

« Întîlnirea » moşnegilor durează pînă seara, cînd caprele încep să umble prin sat. La casele unde sînt fete de măritat, flăcăii primesc, pe lîngă bani, colac împletit şi sînt chemaţi înăuntru şi cinstiţi cu vin de gospodar.

[3] Înaintea celui de-al doilea război mondial existau şi alte personaje în jocul caprei: « generalul », « cucoana » şi unii eroi care reprezentau minorităţile naţionale din Moldova. Aceste personaje au dispărut din alaiul actual al « caprei de stuh ». Locul « generalului », cel mai mare comandant al jocului, a fost luat de « arnăut ».

[4] Informator Gh. Iftimie.

[5] Cătunele Rădeni, Popeşti şi Deleni formează satul Popeşti.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În timp ce capra joacă în cîntecul fluierului şi în ritmul tobelor bătute de « irozi », « moşnegii » scutură tălăngile şi celelalte « rafeturi » dansează, sunînd zurgălăii şi clopoţeii pe care îi poartă legaţi la picioare, în special « căldărarii ». Numai « arnăuţii » şi « fetele » horesc liniştit. Plecarea de la o casă la alta se face la semnalul dat de arnăut; anunţat de unul dintre irozi, care întreabă pe gospodarul casei dacă primeşte capra, alaiul este chemat de bătaia tobei şi toţi participanţii intră pe poartă, jucînd şi cîntînd. Arnăutul dă mîna cu stăpînul casei şi îi urează « mulţi ani », apoi începe spectacolul. « Capra » umblă prin sat din seara de ajun a Anului nou pînă a doua zi seara de Anul nou, cînd cetele se întîlnesc iarăşi în piaţa satului; zgomotul tobelor încetează şi jucătorii se retrag fiecare pe la casele lor.

În afară de cele trei capre mari, singurele care au moşnegi, se fac şi alte trei căpriţe, mici, tot din stuf, care — în afara moşnegilor — au aceeaşi formaţie ca şi caprele mari. Căpriţele sînt făcute de tinerii din Rădeni, Popeşti şi Deleni, care nu sînt nici elevi şi nici flăcăi de jucat la joc. De asemenea se mai alcătuiesc mici cete de urători cu iezi, cerbi şi urşi. Obiceiul de « a face capră » a existat şi în satele Doroşcani şi Hăbăşeşti din comună, însă mult mai slab reprezentat decît la Popeşti. Ca un lucru considerat neobişnuit, în satul Obrijeni din aceeaşi comună se face « bou ».

În cadrul acestui spectacol de tradiţie populară, « capra de stuh » apare ca o formă nouă a străvechii travestiri în animal. Alături de semnificaţiile noi, de petrecere, pe care le capătă acţiunile unor personaje ca « moşnegii », în desfăşurarea jocului caprei intervin elemente realiste de travestire şi acţiune teatrală care se referă la cel mai vechi erou al jocului, figura centrală iniţială în jurul căreia s-a compus alaiul: capra.

EMILIA PAVEL

CONTRIBUŢII LA CUNOAŞTEREA ARTEI INTERPRETATIVE A LUI GEORGE ENESCU

ENESCU LA CLUJ ÎN PERIOADA 1920—1940

Impunîndu-se cu tot mai multă stringenţă valorificarea moştenirii enesciene, alcătuirea unei sinteze privind multiplele valenţe ale acestei personalităţi, sesizarea a tot ce consemnează o fărîmă de efort enescian, parcurgerea unui material privind neobosita sa activitate concertistică — material răsfirat cu dărnicie prin presa vremii — ar aduce o modestă contribuţie la înţelegerea tot mai profundă a genialului muzician.

Cu implicaţii tot atît de bogate, această activitate desfăşurată de Enescu ne dezvăluie o nouă faţă a naturii sale artistice atît de generoase, ajutîndu-ne să ne formăm o imagine tot mai completă asupra personalităţii sale.

Deşi a manifestat întotdeauna o vădită predilecţie pentru compoziţie, recunoscînd cu amărăciune că arta interpretativă trăieşte cu adevărat numai atîta timp cît există şi interpretul şi că amintirile despre el se şterg o dată cu generaţia căreia îi aparţin, Enescu a acordat totuşi interpretării o deosebită importanţă, care, fără a constitui o direcţie divergentă a activităţii sale, a format, alături de compoziţie, a doua latură ce a întregit procesul de creare şi recreare a muzicii, două aspecte sau două laturi ale unui proces unic, faţă de care Enescu a manifestat o egală exigenţă, ceea ce i-a asigurat completa desăvîrşire.

Departe de a fi un simplu incident în viaţă, o întîmplare, interpretarea a reprezentat pentru Enescu o necesitate de manifestare a naturii sale artistice atît de bogat dotate.

Din imensa activitate desfăşurată de Enescu pe tărîmul concertisticii ne vom opri la turneele sale în Ardeal, respectiv la Cluj în perioada 1920—1940, la ecoul pe care arta sa interpretativă l-a avut aici; restrîngîndu-ne astfel, dar nu fără a ne confunda cel puţin în parte cu problemele pe care această activitate le ridică, căci vom observa pe parcurs că multitudinea acestora coincid, fie că este vorba de concertistica sa la Cluj sau în oricare alt centru al ţării. Iată deja indicate cîteva din problemele dezbătute de critica clujeană a timpului, care remarcă faptul că Enescu a renunţat de nenumărate ori la tentantele invitaţii din marile centre ale lumii pentru a se dedica cu fervoare înfăptuirii unei opere patriotice, educării şi ridicării nivelului

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

muzical al poporului său, sprijinirii creației românești.

Subliniind ideea și arătînd marea importanță a turneelor sale artistice în țară, muzicianul Gh. Dima, director al Conservatorului clujean din acea perioadă, scria în ziarul *Patria* din 1923 (marți 20 noiembrie), sub titlul *Sărbătorirea maestrului Enescu la Cluj*: « . . . Enescu face un adevărat apostolat național, ale cărui roade pentru întărirea conștiinței și artei noastre sînt indiscutabile ».

Prin revenirile sale periodice în țară, G. Enescu a dovedit de fiecare dată (subliniază presa) că imperative mult mai profunde îl determinau la aceasta și, departe de a fi răpit de culmile strălucirii la care ajunsese, gîndurile îi erau mereu întoarse spre necesitățile vieții noastre muzicale. Ideea o găsim poetic subliniată de scriitorul Agîrbiceanu în articolul publicat în ziarul *Patria* din 20 noiembrie 1923 [1]. Personalități de seamă ale timpului, conducători ai instituțiilor muzicale, culturale din Cluj, ca de pildă C. Anca, Popovici-Bayreuth, Gh. Dima, M. Negrea, V. Papilian sau Mihail Nasta, semnează articole în care nu pregetă a sublinia valoarea reală a turneelor lui Enescu în Ardeal, legat de împlinirea atîtor deziderate social-artistice de către cel mai mare « titan al gîndirii muzicale omenești » (cum este denumit într-un asemenea discurs).

Aceste probleme, privind în general mobilul ce a însuflețit concertistica enesciană la Cluj, pretind a fi subliniate, deși ele se verifică a fi valabile pentru întreaga activitate interpretativă desfășurată de Enescu în țară, dar presa vremii nu le trece cu vederea, ci, dimpotrivă, le comentează și le subliniază.

Înregistrînd și amintind și faptul că în timpul războiului Enescu « și-a pus întreaga artă la dispoziția celor ce se sacrificau luptînd, concertînd oriunde a fost chemat și vărsînd tot venitul concertelor sale societăților care îngrijeau de răniți, de bolnavi și orfani . . . » (*Patria* din 7 iunie 1921, *G. Enescu în Ardeal*, articol nesemnat), presa clujeană se dovedește a fi preocupată și de probleme ce se legau de activitatea desfășurată de Enescu în restul țării cu ani în urmă.

Substanțialele rînduri răsfirate în presă impun ideea că G. Enescu a fost muzicianul umanist ce n-a precupețit nimic pentru a ridica prestigiul culturii noastre muzicale.

Pornind de la o analiză atentă a interpretărilor sale (la Cluj), critica va ridica o seamă de probleme din cele mai importante, începînd cu aceea a vastității literaturii violonistice pe care Enescu a cuprins-o în programele executate.

Vom cita cîteva exemple concludente din programele executate la Cluj: cel de la 4 iunie 1921 sau cel executat la 9 decembrie 1931 (vezi anexa).

Este vorba de un repertoriu rar întîlnit și a cărui executare, întotdeauna pe dinafară, impune existența unei memorii, « în privința căreia (notează A. Voileanu-Nicoară) există probe care uluiesc cu desăvîrșire ».

O privire fugară aruncată asupra cîtorva programe executate de Enescu la Cluj ne conduce spre o primă concluzie, aceea a existenței unui imens repertoriu cuprinzînd lucrări ce însumează aproximativ 300 de ani de evoluție a literaturii violonistice, începînd cu Tartini și încheind cu Szymanowski și Ravel [2].

Critica citează un singur exemplu tipic, subliniind totodată ideea că nu este vorba numai de o cantitate imensă de lucrări, ci că acest repertoriu (executat de Enescu la Cluj) dovedește încă și mai multă putere de pătrundere, intensitate în adîncime, înțelegere față de cele mai diferite curente și stiluri [3].

Iată un asemenea program (executat la Cluj la 11 noiembrie 1931):

Haendel, *Sonata La*
Bach, *Preludiu, Loure, Gavotte Mi*
Corelli, *Follia*
Beethoven, *Romanța Sol*
Fauré, *Berceuse*
Debussy, *La fille aux cheveux de lin*
Szymanowski, *Fantezie*

Dar considerentele privind programele lui Enescu nu se opresc aici, permițîndu-ne

[1] « . . . Marele Enescu este slăvit de toată lumea împreună cu poporul din care s-a ridicat și pe care artistul nu-l poate uita, și din drumurile sale de triumf în străinătate se reîntoarce mereu în mijlocul poporului său, în ceasurile lui de durere, ca și în cele de bucurie, pentru a-l fructifica cu creația superioară a artei sale ».

[2] « Numai Enescu poate să-și permită ceea ce rareori cutează un artist concertist, a îngemăna cu superbă îndrăzneală în același program de concert lucrări de la Bach pînă la Szymanowski » (ANA VOILEANU-NICOARĂ, în *Gînd românesc*, 1935, nr. 5).

[3] « . . . Simpla enumerare a pieselor executate aseară arată cît este de variată, de complexă și de totală înțelegerea sa . . . » (*Națiunea* din 22 noiembrie 1936, *Al doilea concert Enescu*; programul în anexă).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a adăuga că în întocmirea lor muzicianul a fost călăuzit de principii severe, aplicate cu rigurozitate, făcînd dovada unei adevărate ştiinţe în selectarea lucrărilor. Nu le îngemăna întîmplător, ci alegea cu discernămînt pe cele mai reprezentative, călăuzit de ideea prezentării celor mai valoroase capodopere [4].

Legat de problema alcătuirii programelor şi referindu-se la exigenţa şi bunul-gust al genialului interpret, critica observă judicios că Enescu nu era atras şi nu înscria în programele de recital lucrări de pură virtuozitate tehnică şi că, dimpotrivă, se oprea cu deosebită predilecţie la lucrările ce pretindeau o profundă înţelegere, lucrări pline de conţinut şi a căror interpretare îl relevau ca un adînc cunoscător în lumea muzicii, ca pe un interpret de o înaltă concepţie, la care virtuozitatea nu este decît un mijloc în slujba redării bogatului conţinut de idei.

Cele cîteva păreri sînt bine concretizate în cronicile semnate de L. Voiculescu şi A. Voileanu-Nicoară [5].

Dar faţă de acest imens repertoriu, subliniază cu subtilitate presa clujană. Enescu manifesta o deosebită predilecţie pentru creaţia celor trei mari titani ai istoriei muzicii: Bach, Beethoven, Brahms.

O privire retrospectivă asupra programelor executate (în Cluj) ne permite cu adevărat a conclude că nu există program în care să nu figureze măcar o dată (uneori chiar de două ori) lucrări ale unuia sau a doi dintre compozitorii preferaţi [6].

În intenţia de a sublinia şi întări ideea susţinută, presa clujeană publică cîteva scrisori trimise din străinătate (S.U.A.) unor ziare clujene *(Patria)*, prezentîndu-l pe Enescu ca unul din cei mai profunzi interpreţi ai lucrărilor lui Beethoven şi Brahms.

Această preferinţă pentru literatura bachiană, beethoveniană sau brahmsiană nu se referă numai la frecvenţa acestor lucrări în repertoriul enescian, ci şi la deosebita sa afinitate, înţelegere şi putere de pătrundere a acestor capodopere. În acest sens, cronica făcută la recitalul din 22 noiembrie 1936 este elocventă [7].

Ne permitem a sublinia în concluzie că problemele ridicate de presa clujeană pe marginea programelor lui Enescu vin să confirme existenţa unor riguroase principii, a unei logici aplicate cu consecvenţă de către Enescu în alcătuirea unui program de recital, fără concesii la pretenţiile sau dorinţele unui anume public sau în funcţie de alte considerente în afară de cele riguros artistice.

Amănunţite analize asupra manierei sale interpretative, încercări de natură a fixa locul său printre marii interpreţi ai timpului şi, în fine, asupra fiorului inexprimabil ce-l semănau interpretările sale sînt tot atîtea probleme dezbătute cu interes în paginile revistelor şi ziarelor clujene.

În analizele iniţiate asupra personalităţii enesciene, comentariile presei înclină a sublinia ideea imposibilităţii disecării şi analizei acestui geniu, la care toate trăsăturile converg spre un tot indestructibil: personalitatea sa artistică.

De aceea nici una dintre cronicile valabile şi de proporţii nu se rezumă a înşira în parte calităţile instrumentistului de valoare, ca, spre exemplu, tehnica uluitoare, fie memoria deosebită sau varietatea tonului, ci, încercînd o exegeză a naturii sale artistice, vor face consideraţii asupra tuturor factorilor ce concură la determinarea manierei

[4] «... Programele lui Enescu sînt stilizate cu multă pricepere ...» *(Cultura poporului* din 25 noiembrie 1923, L. Nicorescu).

«... Într-un singur program de recital, Enescu te plimbă din secolul XVIII pînă în secolul XX, alegînd pe reprezentanţii cei mai de seamă ai literaturii instrumentului» *(Gînd românesc*, 1936, nr. 4, *Concertele G. Enescu*, nesemnat).

[5] «Ca virtuos al viorii, Enescu este dintre acei artişti la care virtuozitatea tehnică nu este decît un mijloc şi nicidecum un scop» *(Tribuna* din 20 decembrie 1936, p. 12, *G. Enescu)*. «... Şi sub acest raport stă, fără îndoială, deasupra tuturor prin puternica sa personalitate muzicală ...» (nesemnat). «...Programul de aseară a fost încă o dovadă a puterii de creaţie a maestrului nostru iubit, cuprinzînd lucrări de Mozart, Bach, Chausson, Ravel ... A fost nu numai prilejul de a învinge mari dificultăţi tehnice, ci mai ales prilejul de a desfăta spiritul, de a ne iniţia în tainele unei concepţii de o înaltă şi deosebită înţelegere a artei» *(Naţiunea* din 25 noiembrie 1936, L. Voiculescu).

[6] «... Sînt, totuşi culmi peste care duhul lui păstoreşte mai cu drag; acestea sînt: J. S. Bach, L. v. Beethoven şi Brahms ...» *(Gînd românesc*, 1936, nr. 4, *Concertele Enescu*, nesemnat).

[7] «... Cuvintele sînt cu totul neputincioase să exprime felul cu desăvîrşire unic în care Enescu realizează *Sonata Kreutzer*. Pe rînd dramatic, visător, viguros, delicat şi pasionat, senin şi frămîntat, maestrul Enescu a interpretat sonata mai presus de orice închipuire. Cine nu a auzit-o în interpretarea lui nu ştie ce e muzica în esenţa ei. . .». (L. Voiculescu, *Naţiunea* din 22 noiembrie 1936, *Al doilea concert Enescu)*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

unice de interpretare privind cele mai mari capodopere ale literaturii instrumentului, subliniind intuiţia sa unică în ce priveşte stilurile cele mai diferite, ca şi vasta sa cultură.

Ideea este subliniată în paginile ziarului *Patria* de către criticul I. Martalogu [8] (a imposibilităţii separării multiplelor calităţi). Sesizînd faptul că în analiza diferitelor naturi interpretative nu se poate opera cu mijloace analoge, Ana Voileanu-Nicoară concură spre aceeaşi idee, detaşîndu-l în acelaşi timp pe Enescu faţă de alţi mari interpreţi contemporani [9].

Ceea ce se impune atunci cînd îl asculţi pe Enescu nu se referă la virtuozitate, vibrato sau arcuş, deci la partea pur materială a execuţiei, ci maniera în care toate acestea concură la realizarea artistică a creaţiei interpretate este demnă de subliniat.

Criticul I. Martalogu intuieşte această particularitate atît de specifică lui Enescu, exprimînd un adevăr de mare valabilitate [10], subliniat şi mult mai tîrziu de către comentatori competenţi.

Stabilind coordonatele naturii sale artistice şi acel « ce » specific ce dă unicitate interpretărilor sale, critica clujeană îl aşază (pe Enescu) alături de cei mai mari muzicieni interpreţi ai timpului.

Sînt edificatoare din acest punct de vedere rîndurile semnate de L. Nicorescu în *Cultura poporului* din 25 noiembrie 1923, ca şi cele nesemnate în *Tribuna* din 20 decembrie 1936 [11].

În paginile ziarelor şi revistelor clujene găsim şi o serie de articole ce tind a se referi cu exclusivitate la maniera în care Enescu a interpretat marile capodopere ale literaturii violonistice, dar care în acelaşi timp nu sînt de fapt decît un lung şir de elogii ce nu contenesc a explica natura acestor interpretări, găsind izvorul lor în sensibilitatea şi în cultura cu totul deosebită a marelui muzician, în universala intuiţie a tuturor stilurilor, fapt ce determină uşurinţa cu care Enescu pătrunde în lumea oricărui compozitor [12].

Dar Enescu interpretul nu se suprapune lumii creatorului, ci se confundă cu aceasta într-o manieră cu totul personală, care nu exclude posibilitatea unei exprimări originale. Confundarea merge pînă la punctul care îi permite o recreare

[8] « . . .Compozitor, interpret şi dirijor, G. Enescu nu poate fi divizat, arta lui nu suferă analiză . . . » (*Patria* din 12 ianuarie 1927; *George Enescu* de I. Martalogu).

[9] « . . . Fără îndoială ai în faţă un ins fenomenal... Ce tehnică, ce ton, ce căldură. Să admiri tehnica lui G. Enescu e ca şi cum te-ai mira de perfecţiunea trilului de privighetoare. Aceste daruri par de la sine înţeles la G. Enescu. Le accepţi fericit şi ai fi surprins dacă ar lipsi o fărîmă din acest tot. Fapt unic iară, fiindcă faţă de alţi mari interpreţi nu ai această pretenţie. Spui Szigeti şi înţelegi cristalul pur al tonului, spui Busch şi înţelegi nobleţea infinită a frazei, spui I. Menuhin şi înţelegi pasiunea tulburătoare, aproape voluptoasă a arcuşului. În faţa lui Enescu această involuntară disecare a mijloacelor de execuţie amuţeşte . . .» (*Gînd românesc*, 1937, nr. 5; *G. Enescu* de A. Voileanu-Nicoară).

[10] « . . . Enescu obligă să-ţi concentrezi mintea şi inima asupra muzicii. În cele din urmă se contopeşte formal cu violina, se dizolvă în arta sa . . . » (*Patria* din 12 ianuarie 1927; *George Enescu* I. Martalogu).

« . . . Simţi, ştii că G. Enescu s-a urcat şi mai sus, acolo unde personalitatea sa se confundă cu însăşi spiritul muzicii; că om, arcuş şi vioară s-au transformat în glasul marilor zei a muzicii: Bach, Mozart, Beethoven . . . » (*Gînd românesc*, 1937, nr. 5; *G. Enescu* de A. Voileanu-Nicoară).

[11] « Analizînd calităţile celor mai celebri artişti ai viorii pe care i-am auzit în străinătate şi făcînd comparaţie, afirm absolut convins că el este astăzi cel mai erudit, cel mai perfect şi adînc maestru azi în viaţă din lumea întreagă. Pe lîngă tehnica prodigioasă proprie celebrităţilor de azi, cunoştinţele sale profunde, universale pe tărîmul muzicii, ca şi compozitor, dirijor înzestrat cu o memorie prodigioasă, pianist, toate aceste calităţi sprijinite de o voinţă şi putere de muncă neobosită, îl ridică la o înălţime unică, incomparabilă în raport mondial . . . » (Laurian Nicorescu, în *Cultura poporului*, din 25 noiembrie 1923; *Concertul maestrului Enescu*). « . . . Este fără îndoială deasupra tuturor prin puternica-i personalitate muzicală. Farmecul divin al sonorităţii sale, muzicalitatea sa profundă aşază temeinic pe Enescu printre cei mai de seamă 3 sau 4 mînuitori ai viorii din lume . . . », (*Tribuna*, din 20 noiembrie 1936; nesemnat).

[12] Toţi ascultătorii şi toţi criticii au remarcat de mult la G. Enescu o particularitate: universala sa înţelegere a tuturor stilurilor, a tuturor epocilor, a atmosferei proprii tuturor marilor creatori. Enescu realizează cu o egală justeţe şi pe maeştrii germani în frunte cu clasicul Bach, şi pe maeştrii francezi clasici şi moderni, şi pe italieni . . . Spre deosebire de majoritatea concertiştilor de obicei specializaţi în anumite epoci sau anumiţi compozitori, Enescu îi înţelege pe toţi, îi realizează pe toţi deopotrivă de adecvat stilului respectiv . . . » (L. Voiculescu, în *Naţiunea* din 21 noiembrie 1936; *Primul concert Enescu*).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a respectivei capodopere (o confundare creatoare) [13].

Cîteva exemple pe care le vom cita ne oferă o reală imagine asupra criticii muzicale a timpului.

Ele sînt grăitoare atît sub raportul conținutului exprimat, cît și al limbajului, definind o etapă (și nu una incipientă) a criticii noastre [14].

Alunecînd involuntar spre exprimarea și sublinierea infinit de variatei game de sentimente pe care o năşteau interpretările enesciene, a atmosferei ce a cuprins publicul clujean cu fiecare nouă interpretare a lui Enescu, aceste pagini sînt mai degrabă prilejuri prin care ni se transmite ceva din ecoul pe care l-a trezit arta sa aici, din entuziasmul care a cuprins publicul.

Un asemenea exemplu îl găsim în ziarul *Patria* din 15 decembrie (marți) 1931: *Concertele lui G. Enescu. Cronică muzicală* de Oscar Zianu [15]. Vrăjii pe care cîntul enescian a împrăştiat-o cu dărnicie aici, ca și pretutindeni în marile centre ale lumii, presa clujeană i-a consacrat pagini întregi, în care exclamațiile și adesea un limbaj grandilocvent, presărat cu cele mai neobișnuite metafore, stranii comparații uneori, încearcă să sugereze ceea ce atît de greu se poate defini în cuvinte [16].

Ar fi de ajuns dacă am lua în considerare chiar și numai titlurile fiecărui articol sau primele lor rînduri, care vorbesc despre același entuziasm al publicului clujean la ştirea sosirii lui Enescu, ca să nu amintim de nenumăratele discursuri pline de elogii ce se rosteau la sosirea sa, adevărat prilej de sărbătoare pentru toți clujenii [17].

O imagine complexă a ceea ce critica clujeană a timpului a înțeles din fenomenul și personalitatea enesciană o aflăm într-o cronică semnată de Lucian Voiculescu: « În Enescu se îmbină fericit caracteristicile fundamentale ale unui spirit ales: ordinea, claritatea, echilibrul. Cu ce ordine desăvîrşită construieşte el arhitectura diverselor capodopere, cu ce limpezime și cît de curat execută el muzica, cu ce superioară înțelegere adînceşte el fondul intim al mărturisirii marilor creatori, cu cîtă căldură împleteşte pateticul cu finețea, eleganța, discreția cu vigoarea impetuoasă . . . Încerc să sintetizez acest factor personal al interpretării lui G. Enescu și cred că două sînt cuvintele ce diferențiază pe maestrul Enescu de ceilalți tălmăcitori ai sunetelor, și anume: *poezia* și *nobleța*. O poezie gravă, înălțătoare, curată și o noblețe maiestuoasă, grandioasă. Adăugați la acestea perfecta muzicalitate, o neîntrecută noutate de ton și de expresie și aveți imaginea artei lui Enescu, atît cît poate fi redată ea prin cuvinte.

În acea dublă interpretațiune, continuă și unică fuziune a personalității creatorului de azi cu acea a creatorului de ieri, stă

[13] «. . . Cei mai mulți mari interpreți sînt limpede exprimați ei înșiși în tot ce execută. Interpretînd muzica, ei îi împrumută ceva din crezul lor; se întîmplă că o și violentează. Nimic din toate acestea la Enescu; el se transformă în glasul marilor creatori . . . » (A. Voileanu-Nicoară, în *Gînd românesc*, 1937, nr. 5).

[14] Referindu-se la interpretarea lucrărilor lui Mozart, L. Voiculescu scrie în *Națiunea* din 22 noiembrie 1936, sub titlul *Al doilea concert Enescu*: « . . . *Andantele, Menuetul* și *Rondoul* de Mozart sînt executate de Enescu cu o frăgezime și o puritate extraordinară. În special grațiosul Rondo găseşte în maestrul Enescu o expresie de cel mai autentic și încîntător stil. Lucrările lui Mozart sînt interpretate de Enescu cu multă căldură și optimism, cu maximă uşurință și precizie a liniei, realizînd adevărate modele de gust artistic, de simț al măsurii și stilului ».

Referitor la interpretarea *Poemului* de Chausson, O. Zianu notează în *Patria* din 15 decembrie 1931, sub titlul *Concertele G. Enescu*: « . . . Forța de transmisie a conținutului acestei confesiuni muzicale face din Enescu unul din cei mai mari și fideli interpreți ai lucrării. Comunicativitatea, elocvența și patetica ei redare îl ridică la culmi . . . ».

[15] « . . . Primul sunet scos din arcuş (Händel, *Sonata La*) te face să înțelegi că muzica nu este o artă de trecere de vreme; e o luptă interioară, e o forță care îți strînge inima, o comprimă. De la Händel pînă la Bach, aceeași povară grea pe suflet . . . Tot aşa Nardini *(Sonata Re)*, Mozart *(Rondo Sol)*, Ed. Lalo *(Simfonia spaniolă)* nu îți oferă atîtea satisfacții de beatitudine cît acea copleşitoare povară sobră și serioasă care este însăși viața . . . ».

[16] *Patria* din 15 decembrie 1931, *Concertele lui G. Enescu* de Oscar Zianu: « . . . Ați auzit vreodată muzica sferelor? Ei bine! Muzica sferelor nu se aude, spune Pitagora . . . Ea se petrece în taină sus la înălțimi nebănuite și jos în fundul oceanului în toată solemnitatea ei. Pînă atunci vrem să credem că această unică armonie a coborît pe pămînt și se aude măreț și împotriva lui Pitagora; poate este ecoul etern al lumilor. Concertele lui Enescu îți lasă în suflet ceva din această armonie universală . . . Interpretările sale nasc o cascadă de sentimente copleşitoare ».

[17] *Patria* din 25 noiembrie 1936. *Maestrul G. Enescu sărbătorit de publicul clujean* și *Sărbătorirea maestrului Enescu la Cluj (Patria* din 20 noiembrie 1923).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

superioritatea, stă singularizarea artei lui Enescu » (*Naţiunea* din 21 noiembrie 1936, *Primul concert Enescu. Cronică muzicală*).

Citînd aceste rînduri, nu facem decît să subliniem un punct de vedere comun al criticii clujene în definirea geniului interpretativ enescian, în ce priveşte acea unică confundare între muzicianul interpret (la rîndul său creator) şi creatorul operei interpretate.

Toate acestea dovedesc că în acest centru de tradiţie cultural-artistică arta lui Enescu a găsit o deplină înţelegere şi preţuire, reflectată în atitudinea criticii clujene, care a ştiut să atingă şi să dea răspuns la atîtea probleme puse de arta enesciană.

Fără a pierde din vedere multiplele implicaţii, valenţe, aspecte ale acestei activităţi, presa vremii a subliniat de repetate ori că Enescu a realizat prin aceste reveniri periodice în ţară mai mult decît un imperativ artistic: şi unul de progres, civilizaţie şi apropiere între oameni.

LIGIA TOMA-ZOICAŞ

ANEXĂ

LISTA PROGRAMELOR EXECUTATE DE ENESCU LA CLUJ

4 iunie 1921 sala Teatrului Naţional, la pian Caravia

1. Nardini, *Sonata Re*
2. Chausson, *Poem*
3. Beethoven, *Romanţa Fa*
4. Couperin-Kreisler, *Chanson Louis XIII* şi *Pavane*
5. Novacek, *Motto perpetuu*
6. Sarasate, *Trei dansuri spaniole*

17 noiembrie 1923 (sîmbătă ora 21) sala Teatrului Naţional, la pian Caravia

1. Haendel, *Sonata Re*
2. Beethoven, *Romanţa Sol*
3. Vitali, *Ciacona*
4. Saint-Saëns, *Concertstück, Introducere* şi *Rondo capriccioso*
5. Couperin-Kreisler, *Sicilienne* şi *Rigaudon*
6. Tartini, *Variations sur un thème de Corelli*

11 ianuarie 1927

Haendel, *Sonata La*
Mozart, *Concert Mi bemol* şi *Rondo*
Chausson, *Poem*
Leclair-Kreisler, *Tambourin*
Scărlătescu, *Bagatela în stil românesc*
Sarasate, *Habanera*

18 noiembrie 1929 sala Teatrului Naţional, la pian Caravia

Saint-Saëns, *Concertstück*
Franck, *Sonata*
Nottara, *Siciliana*
Dvorak-Kreisler, *Largo*
Sarasate, *Zigeuner Weisen*

6 iunie 1921

1. Haendel, *Sonata La* (4 părţi)
2. Bach, *Preludiu, Loure, Gavotte Mi*
3. Mozart, *Rondo Sol*
4. Wieniavschi, *Concert re*
5. Bocherini-Kreisler, *Allegretto*
6. Cartier-Kreisler, *La chasse*
7. Pugnani-Kreisler. *Tempo di minuetto*

10 ianuarie 1927 Teatrul Naţional, la pian Caravia

1. Bach, *Aria*
2. Beethoven, *Romanţa Fa*
3. Ravel, *Tzigane*
4. Isaye, *Chant d'hiver*
5. Couperin-Kreisler, *Chanson Louis XIII* şi *Pavane*
6. Bach, *Sonata e moll*
7. Bach, *Preludiu Mi*

13 ianuarie 1927 Teatrul Maghiar

J. Dalcroze, *Poem II concert* (2 părţi)
Ravel, *Kadisch*
Debussy, *Minstrels*
Beethoven, *Sonata Kreutzer*
Pugnani-Kreisler, *Preludiu* şi *Allegro*

19 noiembrie 1929

Veracini, *Sonata Mi*
Saint-Saëns, *Havanese*
Corelli, *Folia*
Pugnani-Kreisler, *Menuet*
Beethoven, *Sonata Kreutzer*
Fauré, *Berceuse*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

20 noiembrie 1929

Haendel, *Sonata Re*
Schumann, *Sonata Re*
Leclair, *Sarabandă-Tambourin*
Vitali, *Ciaccona*
Dvořak, *Humoreska*
Tartini, *Variațiuni pe o temă de Corelli*

8 decembrie 1931 (marți) sala Teatrului Național, la pian Caravia

Nardini, *Sonata Re*
Chausson, *Poem*
Mozart, *Rondo Sol*
Lalo, *Simfonia spaniolă*

9 decembrie 1931

Haendel, *Sonata La*
Tartini, *Le trille du Diable*
Beethoven, *Romanța Sol*
Debussy, *Minstrels*
Kreisler, *Caprice viennois*
Schubert, *l'Abeille*
Ravel, *Tzigane*
Sarasate, *Habanera*

10 decembrie 1931

Tartini, *Sonata La*
Enescu, *Sonata a III-a*
Bach, *Preludiu, Loure* și *Gavota Mi*
Ravel, *Kadisch*
Bach, *Aria*
Paganini, *La cheve*
la pian, Caravia

11 decembrie 1931, sala Teatrului Național

Haendel, *Sonata La*
Beethoven, *Romanța Sol*
Bach, *Preludiu, Loure, Gavotte Mi*
P. Gaubert, *Là-bas, très loin, sur la mer*
Debussy, *Minstrels*
Vitali, *Ciaccona*
Schumann, *Sonata re nr. 2*

19 noiembrie 1936 (joi) Sala Teatrului Național, la pian I. Gherea

Bach, *Sonata Mi*
Saint-Saëns, *Concertstück, Introducere* și *Rondo capriccioso*
Chausson, *Poem*
Ravel, *Tzigane*

20 noiembrie 1936 (vineri)

Nardini, *Concertstück e moll*
Gaubert, *Fantezie*
Bach, *Introducere* și *Fuga Sol*
Beethoven, *Sonata Kreutzer*
Mozart, *Andante, Menuet* și *Rondo*

21 noiembrie (sîmbătă)

Mozart, *Concert Re*
Bach, *Aria* și *Ciaccona*
Szimanowsky, *Fontaine*
Kreisler, *Tambourin*

În anul 1936 sînt amintite trei concerte simfonice, dirijate total sau parțial de G. Enescu, și două recitaluri de sonate.

Programele au fost următoarele:

I. Bach, *Concert Brandenburgic*
Wagner, *Uvertura* și *Bachanala* din «Tannhäuser»
Brahms, *Simfonia a IV-a* (dirijor G. Enescu)

II. Beethoven, *Uvertura Coriolan*
Brahms, *Concert Re pentru vioară*, solist G. Enescu
: P. Dukas, *Simfonia*
G. Enescu, *Rapsodia I*, dirijor G. Georgescu

III. Bach, *Concert Mi* (solist G. Enescu)
Beethoven, *Romanța op. 50*
Chausson, *Poem*
Mozart, *Simfonia Do (Jupiter)*
Mihalovici, *Cortegiul divinităților infernale* (dirijor I. Perlea)

Sonate:

I. Sonate de Gustave Samazeuilh, Lekeu, Schumann, la pian A. Alessandrescu

II. Sonate de:
Brahms — *re minor*
Beethoven — *Kreutzer*
Enescu — *Sonata la minor*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1937 se publică programul incomplet

Bach, *Ciaccona*
Szimanowsky, *Fantezie*
Beethoven — *nu se precizează nimic*
Debussy, *Minstrels*
Vitali, *Ciaccona*
Schumann, *Sonata re*

14 noiembrie 1938 (luni)
sala Operei Române, la pian I. Gherea

Haendel, *Sonata La*
Bach, *Preludiu, Loure* şi *Gavotte Mi*
Gaubert, *Là-bas, très loin, sur la mer*

ANEXĂ

LISTA CELOR MAI IMPORTANTE ARTICOLE

1. *Concerte Enescu* Patria 1927 11 iunie (semnează) I. Martalogu
2. *Concertul maestrului G. Enescu* Cultura poporului 25 noiembrie (duminică) 1923 semnat: Laurian Nicorescu
3. *Concertul Enescu* Naţiunea 1927—13 ianuarie. Dr. I. Cl. Iuga
4. *La sosirea unui oaspete scump* Tribuna 1938, 16 noiembrie, M. Jora
5. *Vine Enescu* Clujul, nr. 32 pg. 1 (duminică) din 11 noiembrie Al. Anca
6. *George Enescu* Gînd românesc (revistă) 1937/5 A. Voileanu-Nicoară
7. *Concertele lui G. Enescu* Patria, 1931, 15 decembrie (marţi), Oscar Zianu
8. *Primul concert Enescu* Naţiunea, 1936, 21 noiembrie. Lucian Voiculescu
9. *Al doilea concert Enescu* Naţiunea, 1936, 22 noiembrie (duminică) L. Voiculescu
10. *Omagiu lui Enescu* Naţiunea 1936, 25 noiembrie (miercuri) se publică discursurile reprezentanţilor vieţii culturale clujene. L. Voiculescu.

AUGUSTIN BENA (1880—1962)

Augustin Bena s-a născut la 29 octombrie 1880 în comuna Pianul de Jos (Sibiu). A studiat la Sebeşul Săsesc, Blaj, Braşov şi Năsăud, unde şi-a luat bacalaureatul în anul 1900. Din 1900 pînă în 1903 a urmat teologia la Sibiu. Ca bursier al Mitropoliei din Sibiu urmează cursurile Academiei de muzică din Sibiu, apoi ale Academiei de muzică din Bucureşti, unde se specializează în muzica naţională.

În 1906 a fost numit profesor la şcoala civilă de fete din Sibiu, unde e şi director al «Reuniunii române de muzică», pe care o conduce trei ani. A fost şi profesor de muzică la seminarul «Andreian» din Sibiu (unde a fost un an şi jumătate econom al seminarului). La 1 septembrie 1909 este numit profesor de muzică la liceul din Năsăud. În vechiul centru şcolar de pe valea Someşului Mare a fost şi dirijorul «Reuniunii române de cîntări» şi al «Fanfarei pompierilor». În iunie 1910 şi-a susţinut la Budapesta «examenul de stat» pentru obţinerea diplomei de profesor de muzică.

Augustin Bena a fost profesor la Năsăud pînă la unire. După 1918 este chemat la Cluj, unde s-a înfiinţat Academia de muzică. A. Bena a fost profesor şi rector al Academiei (Conservatorului) din Cluj. A activat la Timişoara între 1940 şi 1945, apoi s-a reîntors la Cluj, unde a muncit pînă la sfîrşitul zilelor sale [1].

Talentatul compozitor [2] avea în 1913 următoarele lucrări:

a) *Coruri bărbăteşti:* 1) Pe deal, 2) Românul, 3) Serenada, 4) Eu mă duc, codrul rămîne, 5) Era o seară lină, 6) Imn religios, 7) La fîntînă, 8) Flori de nufăr, 9) La vin, 10) La bere, 11) Toast, 12) Spune, mîndro, maichi-ta, 13) Sînt vînător, 14) Mori, mîndro, 15) Horia bea la făgădău.

b) *Coruri mixte:* 1) Pe deal, 2) Românul, 3) Serenada, 4) Eu mă duc, codrul rămîne, 5) Era o seară lină, 6) Imn religios, 7) La fîntînă, 8) Flori de nufăr, 9) Sanctus, 10)

[1] EUSEBIU R. ROŞCA, *Monografia institutului seminarial teologic-pedagogic «Andreian» al Arhidiecezei gr.-ort. române din Transilvania*, Sibiu, 1911, p. 133—134.

[2] VIRGIL ŞOTROPA şi N. DRĂGANU, *Istoria şcoalelor năsăudene, scrisă cu prilejul jubileului de 50 de ani de existenţă (1863—1913) a gimnaziului superior fundaţional din Năsăud*, Bistriţa, 1913, p. 359—360.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Agnus Dei, 11) Dorule, tu ai ce ai, 12) Ce vii, bade, tîrzior? 13) Luminița, 14) Badea meu, frumos mai eşti, 15) Foaie verde tămîiță, 16) Pentru mîndra mea Ileana, 17) Limba românească, 18) Maeştri şi plugari, cu acompaniament de orchestă, 19) Suspine cu solo (sopran şi tenor), cu acompaniament de orchestră, 20) Suspine cu solo (sopran şi tenor), cu acompaniament de pian, 21) Liturghia I (manuscris), 22) Liturghia II (uşoară, pentru coruri începătoare), 23) Pricească « Lăudați », cu acompaniament de orchestră (manuscris), 24) Împărate ceresc (pentru 3 coruri în 11 voci) (manuscris).

c) *Coruri de femei*: 1) Păstorița, 2) Somnoroase păsărele, cu acompaniament de pian şi 3 violine.

d) *Diverse*: 1) Sboar-al nopții flutur (romanță pentru voce şi pian, ed. 2), 2) Nu m-abandona (romanță pentru voce şi pian, ed. 2), 3) Ave Maria, solo de tenor sau sopran cu acompaniament de orchestră, 4) Ave Maria, solo de tenor sau sopran cu acompaniament de pian, 5) Serenadă pentru orchestră de coarde, 6) Serenadă pentru pian solo, 7) Uvertura națională (pentru orchestră), 8) Uvertura națională (pentru orchestră), 9) Comanda studențească, cu adaos de cîntece de veselie (manuscris), 10) Teoria muzicii (manuscris), 11) Colecție de cîntece vechi (manuscris), 12) Colecție de doine româneşti (manuscris).

Prima monografie a trecutului muzicii româneşti citează pe Augustin Bena [3], dar nu-i dedică un loc după meritele sale incontestabile pentru muzica românească.

În calitate de profesor la Conservatorul din Cluj, Augustin Bena a publicat o lucrare fundamentală pentru cei care vor să se inițieze în muzică. Sub titlul *Teoria muzicii* ne-a dat un manual scris pe înțelesul tuturor, dar în acelaşi timp şi o carte ştiințifică, pe care o folosesc studenții şi uneori şi elevii.

După 23 August 1944 Augustin Bena a muncit cu mult entuziasm pentru o muzică nouă, pentru răspîndirea muzicii în masele largi populare. Dintre operele sale mai noi amintim cursul de dirijat [4], în care spune cu modestie: « Nu am pretenția şi nici iluzia că am alcătuit un curs desăvîrşit. Stimulat însă de foştii mei elevi şi alți dirijori de cor, m-am străduit să pun la îndemîna tuturor cunoştințele mele de specialitate, cum şi rezultatele experiențelor mele dirijorale de peste 50 de ani. Voi fi recunoscător tuturor acelor buni cunoscători ai problemelor artei dirijorale care îmi vor comunica observațiile lor întemeiate, precum şi eventuale sugestii noi, pentru completarea şi îmbunătățirea acestui curs la o eventuală reeditare. Am nădejdea că lucrarea mea, fiind între primele în acest domeniu al literaturii muzicale româneşti, va contribui într-o bună măsură la dezvoltarea pedagogiei şi progresului artei corale, atît de importantă azi în viața socială, culturală şi artistică a poporului nostru. În acest sens eu am făcut tot ce mi-a fost posibil, iar ceea ce am scris aici am făcut din suflet şi cu dragoste pentru arta dirijorală, pentru prețuiții mei elevi şi urmaşi. Pe ei îi rog din toată inima să continue această frumoasă şi nobilă misiune, cu cinste, conştiință şi demnitate profesională».

Entuziastul profesor de teoria muzicii şi solfegii, armonie şi dirijat coral se ocupa şi de formațiile artistice de amatori [5], cu care a pregătit piese de Vasile Alecsandri, I. L. Caragiale, Carlo Goldoni, Anton Pavlovici Cehov ş. a. Cu aceeaşi dragoste urmărea şi îndruma corurile populare. Profund cunoscător al muzicii populare, Augustin Bena a armonizat cîntece populare şi a încurajat studiul muzicii populare româneşti, şi în special al celei populare româneşti din Transilvania.

Tiberiu Brediceanu în 1926 înşiră pe Augustin Bena printre muzicienii « de real talent şi bine pregătiți » [6]. Într-un studiu sintetic de istoria muzicii româneşti din Transilvania, în 1938 îl aminteşte pe Augustin Bena, pe atunci directorul Conservatorului de muzică din Cluj, printre compozitorii [7] de seamă ai Transilvaniei. Mai aminteşte corurile originale şi populare ale lui Augustin Bena [8], precum şi o lucrare didactică, *Tratat de armonie* [9]. În 1941 Tiberiu Brediceanu [10] scria că Augustin Bena se remarcă prin « coruri originale şi poporale, muzică bisericească şi orchestrală ».

IOSIF E. NAGHIU

[3] MIHAIL GR. POSLUŞNICU, *Istoria muzicei la români de la renaştere pînă în epoca de consolidare a culturii artistice*. Cu o prefață de Nicolaie Iorga, Bucureşti, 1928, p. 382 şi 387.

[4] *Curs practic de dirijat coral*, Bucureşti, 1958, p. 3—4.

[5] G. SBÎRCEA, *Augustin Bena*, în *Muzica*, 1962, an XII, nr. 3, p. 29.

[6] *Muzica şi compozitorii români ai Transilvaniei*, Chişinău, 1926, p. 11.

[7] *Histoire de la musique roumaine en Transylvanie*, Bucureşti, 1938, p. 30 (extras din « La Transylvanie »).

[8] *Ibidem*, p. 32.

[9] *Ibidem*, p. 36.

[10] *Muzica în Transilvania*, Bucureşti, 1941, p. 13 (extras din « Muzica românească de azi »).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LIVIU REBREANU DESPRE CINEMATOGRAFIE

Dintr-o publicaţie cinematografică apărută cu 35 de ani în urmă [1] reproducem un articol închinat de către Liviu Rebreanu artei filmului şi perspectivelor ei de dezvoltare în ţara noastră. Articolul ne pare demn de relevat din mai multe motive. În primul rînd, el are virtutea să indice interesul cu care autorul *Răscoalei* privea cinematograful ca posibilitate de expresie artistică într-o vreme în care cei mai mulţi îl considerau drept un simplu divertisment comercial. Articolul e scris, de altfel, într-o perioadă care justifica mai mult decît oricînd subaprecierea posibilităţilor ecranului. Apariţia filmului sonor părea să transforme din nou cinematograful într-o simplă curiozitate stereotipă, răpindu-i mijloacele care, dezvoltate în vremea « marelui mut », îi evidenţiaseră remarcabile performanţe de expresivitate. Fără a se pronunţa în aprinsa polemică a timpului: « mut sau sonor? », Liviu Rebreanu apreciază însă cu luciditate demnă de relevat arta cea nouă. Atrage îndeosebi atenţia afirmaţia lui că, în pofida avalanşei de producţii derizorii, de « maculatură », « din multele mii de filme vor rămîne cîteva care să însemne etapele drumului către specificul cinematografic ». Rebreanu nu privea deci în 1930 evoluţia filmului ca definitiv încheiată o dată cu ivirea sonorului, ci, în mod dialectic, ca un drum continuu către desăvîrşire, către specific, către individualitate.

O a doua parte a articolului se referă în mod special la perspectivele cinematografiei româneşti. Trebuie să subliniem că articolul îşi face apariţia într-un an care este, cel puţin din punct de vedere cantitativ, un vîrf al cinematografiei antebelice româneşti. În 1930 au fost prezentate pe ecrane nouă filme româneşti (şase artistice şi trei documentare), un al şaptelea film artistic de lung metraj, *Leiba Zibal*, nefiind terminat. Această abundenţă a producţiei cinematografice româneşti trebuie să fi atras în mod deosebit atenţia oamenilor de cultură înspre posibilităţile ecranului. Este tot atît de adevărat însă că multe din aceste filme puteau fi denumite numai cu indulgenţă ca « româneşti ». *Parada Paramount*, de pildă, era o simplă versiune cu comperaj în limba română a unui film-revistă realizat în serie poliglotă la Joinville, *Nunta ţigăncii din Văleni* o simplă prelucrare a unui film german, iar o producţie ca *Fum* fusese turnată în întregime în studiourile « Hunia » din Budapesta. Numai filmele *Ecaterina Teodoroiu* şi *Haiducii* fuseseră realizate în întregime în ţara noastră, care nu poseda nici tehnica complicată necesară sonorizării şi unde nu se găseau capitalurile care ar fi trebuit investite. În această vreme, romanul lui Rebreanu *Ciuleandra*, apărut în 1927, a servit drept izvor unei ecranizări realizate de către germanul Martin Berger. Meşteşugar mediocru, acesta a realizat un film mult contestat în presa vremii. Nu încape îndoială că acest contact direct cu arta cinematografică i-a trezit lui Rebreanu aceste pătrunzătoare reflecţii în legătură cu perspectivele artei cinematografice româneşti.

Este drept că speranţele neuitatului nostru prozator nu s-au putut adeveri în anii care au urmat. Departe de a se lărgi, producţia cinematografică din ţara noastră s-a micşorat şi mai mult, pentru a ajunge chiar la un singur film pe an. În perspectiva istorică însă, autorul articolului *Arta şi cinematograful* nu se înşela. În momentul în care, în anii regimului democrat-popular, mijloacele tehnice au fost puse la îndemîna talentelor, România şi-a adus şi ea o valoroasă contribuţie la dezvoltarea artei ecranului. Şi numele lui Rebreanu este abia în anii noştri legat de destinul cinematografiei româneşti, cînd scrisul său stă la baza uneia din cele mai importante realizări ale cineaştilor români, filmul lui Liviu Ciulei *Pădurea spînzuraţilor*, şi inspiră acum ecranizarea *Răscoalei*.

MARTIN T. CARANFIL

ARTA ŞI CINEMATOGRAFUL

Se vorbeşte atît de mult despre arta cinematografică şi totuşi s-a făcut atît de puţină artă cinematografică pînă azi. După imensa popularitate a cinematografului s-ar părea într-adevăr că, în sfîrşit, arta a ajuns o necesitate cotidiană cel puţin a orăşanului.

[1] *Cinema* nr. 138 din 16 iunie 1930, p. 617.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Numai cînd încerci să reţii ceva din avalanşa de artă ce se vinde permanent în zeci de mii de săli de pe suprafaţa globului, numai atunci îţi dai seama cît de puţină artă oferă cinematograful şi cît de multă maculatură.

Fenomenul e firesc. Dacă artele vechi, cu tradiţie de milenii, selecţionează atît de puţin din producţia curentă, cu atît mai mult cinematograful, care îşi caută încă mereu forma specifică de exprimare artistică, anevoie poate realiza opere într-adevăr durabile. Arta aceasta nouă trebuie să-şi găsească specificul ei care să o deosebească şi de teatru, şi de plastică, şi de muzică, şi de arhitectură.

Din multele mii de filme vor rămîne cîteva care să însemne etapele drumului către specificul cinematografic.

N-am însemnat însă aci consideraţiile acestea, mai mult sau mai puţin cunoscute, decît pentru a stabili că în goana mare înspre realizarea artei, a adevăratei arte cinematografice, sforţările româneşti nu pot fi nefolositoare.

Oricît mijloacele noastre materiale şi tehnice nu ne-au îngăduit să participăm la întrecerea popoarelor pentru noua artă, cred că trebuie să vie momentul să aducem şi contribuţia românească. Ceea ce n-am putut şi nu vom putea face în domeniul tehnic al cinematografiei ne rămîne mereu accesibil pe terenul pur artistic. Partea tehnică se poate însuşi, precum şi partea materială se poate lua gata. Acestea sînt elementele exterioare ale problemei cinematografice pe care se grefează spiritul specific.

Talentul românesc ar avea o largă posibilitate de manifestare de îndată ce elementele acestea s-ar înfăţişa într-o formă demnă. Scriitorii, artiştii, compozitorii, regizorii, operatorii, fotografii români ar găsi cu siguranţă motivele noi care să integreze o artă cinematografică românească în noua artă a cinematografiei universale. Ar fi şi calea cea mai scurtă spre a putea arăta sufletul românesc lumii întregi.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

R E C E N Z I I

MIHAI FLOREA,
Eufrosina Popescu,
Bucureşti, Edit. Meridiane, 1964, 74 p., 53 de ilustraţii;

VALENTIN SILVESTRU,
Jules Cazaban,
Bucureşti, Edit. Meridiane, 1964, 67 p., 60 de ilustraţii.
(Colecţia: « Figuri de seamă ale teatrului românesc »)

Faţă de seria apărută pînă acum în ciclul « Figuri de seamă ale teatrului românesc », cele două noi titluri (*Eufrosina Popescu* de Mihai Florea şi *Jules Cazaban* de Valentin Silvestru) reflectă un stadiu superior de înţelegere a obiectivelor colecţiei, o evidentă detaşare din sistemul frecvent al evocărilor neutre şi impersonale.

Mihai Florea, de exemplu, bun cunoscător al epocii de pionierat a teatrului românesc, adept al reconsiderărilor exhaustive şi autor al unei ample monografii Matei Millo (în curs de editare), pune pe prim plan importanţa actului de restituire artistică, de restabilire a adevărului istoric în raport cu « o personalitate prea puţin cunoscută ». Operează aici scrupulul ştiinţific al autorului de a face cunoscute publicului larg locul şi rolul Eufrosinei Popescu printre « antemergătorii la noi ai artei dramatice », printre reprezentanţii de frunte ai unei prime generaţii de actori pe scena naţională. Şi din acest mod de a pune problema decurge nemijlocit şi necesitatea lărgirii cadrului de cercetare, a delimitării unor poziţii în sînul instituţiei teatrale, a încadrării artistei într-o ierarhie de valori. Studiul lui M. Florea va avea deci implicit un caracter monografic, cariera artistică a Eufrosinei Popescu fiind urmărită într-o largă deschidere de perspectivă asupra epocii (de la răscoala lui Tudor şi pînă în pragul secolului al XX-lea) şi într-o strînsă legătură cu etapele de dezvoltare a artei teatrale româneşti de la Filarmonica şi pînă după constituirea Societăţii dramatice (eveniment pe a cărui importanţă se insistă de altfel în mod deosebit). Cronologic, într-o desfăşurare, aş zice, orizontală a faptelor şi intervenind cu unele elemente de pitoresc, autorul recompune biografia artistei pe etape: anii de formaţie la Filarmonica, succesele muzicale remarcabile pe scenele italiene şi franceze, reîntoarcerea în ţară şi angajarea, alături de marii actori ai timpului, în principalele acţiuni de reorganizare a instituţiei teatrale, de profesionalizare a artei actoriceşti şi de promovare a unei şcoli realiste de interpretare. Propunîndu-şi s-o definească pe Eufrosina Popescu în primul rînd ca pe o puternică personalitate feminină în climatul artistic al epocii, autorul rezervă în economia generală a lucrării sale destul spaţiu unor

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

aspecte mai puţin cunoscute în biografia artistei şi cu atît mai concludente pentru larga apreciere de care aceasta s-a bucurat de-a lungul anilor, în ţară şi peste hotare. Şi nu fără un sentiment de legitimă mîndrie patriotică el remarcă: « Eufrosina Popescu a strălucit atît în teatrul dramatic, cît şi în cel liric. A fost cea dintîi cîntăreaţă de talie europeană născută şi crescută pe pămîntul nostru, care acum mai bine de un secol a dus Occidentului o dovadă a talentelor poporului român ». În acest sens, Mihai Florea furnizează elogioase şi cuprinzătoare referiri din presa străină cu privire la « cazul Popescu-Marcolini », după cum, tot pe larg, *in extenso*, sînt prezentate relaţiile de corespondenţă, scrisorile de înaltă preţuire adresate artistei de către factori importanţi ai culturii noastre (I. Ghica, V. Alecsandri, C. A. Rosetti ş. a.) şi care toate mărturisesc despre poziţia de prestigiu, despre aportul artistic preţios pe care îl aduce Eufrosina Popescu în peisajul teatral românesc din cea de-a doua jumătate a secolului trecut. În funcţie de materialul documentar de care dispune, studiul lui M. Florea va fi mai mult biografia unei vieţi decît analiza unui proces de creaţie, izvoarele vremii neîngăduind cercetătorului să intre în natura intimă a actului de interpretare. Sprijinindu-se exclusiv pe mărturiile contemporanilor, aprecierile, judecăţile de valoare se vor face indirect, prin intermediul acestui material scriptic-evocator. Astfel, despre rolurile « de distincţie şi de mare forţă dramatică » (printre care se numără Alzira, Lucreţia Borgia, Regina din *Don Carlos*, Contesa de Almaviva din *Nunta lui Figaro*), autorul apreciază că ele « au fost create după o concepţie care ţine de orientarea realistă în arta scenică », afiliind-o în consecinţă pe Eufrosina Popescu şcolii de interpretare a lui M. Millo. Ceea ce mi se pare însă demn de luat în seamă în studiul lui Florea este nu atît încercarea de reconstituire într-un rol sau în altul a dominantelor unui joc de scenă « firesc, natural, realist », cît tentativa de abordare istorică a conceptului de realism, de definire a valorii acestei noţiuni la epoca dată. « Adeptă a elanului scenic temperat, a unei arte lucide — spune autorul —, Eufrosina Popescu, alături de Millo, Aristizza Romanescu, Grigore Manolescu ş. a., a contribuit într-o mare măsură la declanşarea acelui proces de abandonare a declamatorismului şi manierismului . . . , de detaşare a jocului actoricesc de sub influenţa şcolii franceze ». Se încearcă aici delimitarea unui moment important din istoria realismului în arta noastră scenică, şi problema, doar enunţată acum, merită atenţia unei dezvoltări mai largi. Prezentînd orientările de bază din arta teatrală a vremii şi locul Eufrosinei Popescu în această confruntare dintre vechi şi nou, subliniindu-i latura biografică inedită şi împlinindu-i cu mijloace sugestive portretul moral, studiul îşi atinge integral obiectivele. Imaginea asupra artistei este cea pe care ne-o oferă istoricul de teatru, pătruns de importanţa informaţiei exacte şi de valoarea documentului revelator. Autorul se dovedeşte un bun interpret al materialului arid, arhivistic, eliberat de balastul amănuntului parazitar, cu excepţia unor cazuri în care abuzul de informaţie şi insistenţa pe detaliu dilată redactarea şi răpeşte astfel din interesul unor pasaje importante (ca cel referitor la constituirea Societăţii dramatice sau la jurisprudenţa creată în urma pensionării ilegale a artistei). În general însă autorul îşi ordonează strîns demonstraţia, restituind în actualitate adevărata dimensiune umană şi artistică a unei figuri de seamă din istoria teatrului nostru şi despre care în general se ştie destul de puţin.

Cu totul alta a fost sarcina lui Valentin Silvestru în prezentarea pe care i-o face lui Jules Cazaban, artist al poporului, cap de afiş pînă de curînd pe scenele mai multor teatre şi atît de viu ca personalitate artistică în amintirea numeroşilor săi spectatori. Pornind deci de la acest caracter de largă popularitate, de la întinsa audienţă de care s-au bucurat interpretările lui Jules Cazaban în toate piesele în care apărea, autorul n-ar avea, prin urmare, decît să parcurgă împreună cu cititorii săi un itinerar cunoscut; dar ceea ce la prima vedere pare o operaţie ferită de dificultăţi se dovedeşte o întreprindere exigentă şi plină de răspundere în primul rînd faţă de aprecierile critice ale unui public în deplină cunoştinţă de cauză. Depăşind un anumit stadiu în elaborarea portretelor de artişti contemporani, ceea ce îşi propune Valentin Silvestru nu mai este o simplă enumerare de roluri şi o aliniere de citate exterioare menite să reanime în memoria cititorului cîteva din principalele succese ale unei cariere artistice. El pătrunde în problemele lăuntrice de creaţie ale actorului şi încearcă să determine în profunzime, pe secţiune verticală, fazele importante din munca de pregătire a unui rol, concepţia şi atitudinea interioară a actorului vizavi de personajul interpretat. Şi e de remarcat în studiul lui V. Silvestru valoarea funcţională a mijloacelor de investigaţie, caracterul modern, specializat al uneltelor sale de lucru: interviul, sondajul pe

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

viu în laboratorul de creaţie al actorului, intervenţia directă, frontală, într-un domeniu destul de puţin explorat şi în general destul de puţin tangibil. « Cum îţi făureşti d-ta personajul? . . . După ce criterii îţi analizezi rolul? . . . Care sînt datele de principiu ale experienţei d-tale creatoare? » şi alte asemenea întrebări, care sînt puse în relaţie pentru a înlesni cititorului înţelegerea a ceea ce înseamnă vibraţia particulară a unei existenţe actoriceşti, valoarea reală, autenticitatea unui mare talent. Inedită, cel puţin în cadrul colecţiei, această formulă orală de prezentare asigură asupra unor raporturi de comuniune spirituală stabilite în timp între critic şi actor şi face şi mai prezentă personalitatea artistului, care pare angajat într-o conversaţie curentă, prietenească şi care ar putea fi întreruptă astăzi pentru a fi reluată mîine sau . . . niciodată. Fără să nesocotească materialele documentare auxiliare (critica dramatică semnată de confraţii săi), Valentin Silvestru consideră ca document esenţial al cercetării activitatea artistului, creaţia în plină desfăşurare. Importantă devine *analiza* celor mai semnificative interpretări, sesizarea, abstragerea trăsăturilor distinctive în arta lui Jules Cazaban, amănuntul biografic nefiind folosit decît atît cît este nevoie pentru a i se *explica* artistului pasiunea pentru teatru, formaţia de specialitate, etapele unei cariere artistice care se desăvîrşeşte şi cunoaşte maximum de preţuire în anii de după Eliberare. Urmărind cu asiduitate dezvoltarea fenomenului teatral românesc în ultimii 20 de ani, Valentin Silvestru are perspectiva istorică necesară pentru a surprinde imaginea lui Cazaban într-o pluralitate de roluri şi pentru a-i consemna, « în mers », procesul de maturizare artistică. « Încă din 1947 — spune autorul — observam intensitatea, ritmul şi uşurinţa cu care Jules Cazaban acoperea suprafaţa scenei ». Aceste date şi altele (ştiinţa actorului de a se topi în rol, meticulozitatea şi exactitatea în întruchiparea personajelor, umorul considerat ca expresie a umanismului şi inteligenţei sale creatoare, spontaneitatea expresiei şi larga sa capacitate de invenţie artistică) nu apar însă în studiul lui V. Silvestru doar inventariate şi privite din afară, ci deduse din practica scenică a actorului, puse în lumină şi valorificate de la rol la rol, într-un comentariu viu şi aplicat, propriu autorului. Şi avantajul observaţiei directe, superioritatea acestei metode de prezentare este cu totul evidentă: autorul *îl vede* pe Cazaban cînd scrie despre el, îi reînvie imaginea plastică într-un personaj sau altul, intervine cu detalii, vizualizează lectura. Silvestru îi solicită cititorului amintirile sau îi oferă datele fundamentale pentru a-şi imagina personal cum a jucat Cazaban în Gornostaev sau în Teribilov, în Malvolio sau în Şciastlivţev, în Ianke sau în Willy Loman, în Mayer Bayer sau în bufonul Touchstone şi în multe alte roluri din dramaturgia noastră nouă sau din repertoriul universal. Se desprind astfel cu fermitate, cu emoţie artistică şi cu mare respect pentru memoria artistului cele mai de seamă caracteristici din arta lui Jules Cazaban, dar autorul, deşi simte nevoia generalizărilor şi cunoaşte necesitatea « raportării la întreg », nu face în legătură cu creaţia artistului încadrările teoretice aşteptate. Un studiu viitor probabil urmează să determine particularităţile noii şcoli româneşti de interpretare şi să-l înscrie pe Cazaban printre principalii săi reprezentanţi.

Mai ample decît au fost preconizate iniţial, notele acestea asupra ultimelor două plachete din seria « Figuri de seamă ale teatrului românesc » vor să semnaleze nu numai saltul de calitate pe care îl înregistrează colecţia, dar şi modalităţile de lucru posibile, tipurile de cercetare care au condus la aceste rezultate.

LETIŢIA GÎTZĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

C R O N I C Ă

În noiembrie 1964, Simion Alterescu, şeful sectorului de istoria teatrului din Institutul de istoria artei, răspunzînd invitaţiei primite, a vizitat Institutul de cercetări teatrale din Budapesta. Au fost discutate cu acest prilej probleme referitoare la interpretarea documentelor istorice şi emiterea ipotezelor în cercetarea teatrală, la caracterizarea istorică şi estetică a fenomenelor de artă teatrală. Simion Alterescu a prezentat comunicarea: *Probleme actuale în elaborarea tratatelor de istoria teatrului*. În cadrul şedinţei ţinute în secţia de istoria teatrului oriental au fost propuse teme de studiu pentru extinderea cercetărilor în Europa orientală: arta teatrală populară, teatrul de curte, probleme de teorie şi metodologie. «Comitetul pentru coordonarea cercetării teatrale cu privire la ţările est-europene» a solicitat sectorului de istoria teatrului din institutul nostru o culegere de studii de istoriografie şi critică, axate pe probleme importante ale teatrului românesc contemporan, şi o lucrare despre formele arhaice de artă teatrală populară românească, cu referire specială la imaginea zoomorfă.

În decembrie 1964 sectorul de istoria teatrului a primit vizita unei delegaţii de specialişti cehi, conduse de dr. Eva Sokupova, directoarea Institutului cehoslovac de teatru din Praga. Au fost duse discuţii cu privire la conţinutul şi formele de elaborare ale tratatului de istoria teatrului românesc şi enciclopediei teatrale cehe. A avut loc de asemenea un schimb de experienţă în privinţa organizării documentării şi a criteriilor de selecţionare, tratare şi expunere a materialelor elaborate pentru lexiconul artiştilor dramatici români şi pentru dicţionarul teatral care va apărea la Praga.

★

Cu prilejul centenarului institutelor de artă (100 de ani de la înfiinţarea conservatoarelor de muzică şi declamaţie din Bucureşti şi Iaşi), la Institutul de artă teatrală şi cinematografică «I. L. Caragiale» a avut loc o sesiune ştiinţifică în cadrul căreia au fost ţinute comunicările: *Izvoarele, principiile şi obiectivele şcolii româneşti de artă dramatică* (G. Dem. Loghin), *Tradiţiile şcolii naţionale de artă dramatică* (V. Brădeţeanu), *Rolul concepţiei despre lume în formarea tînărului actor* (M. Breazu şi C. Marinescu), *Un obiectiv în educarea artistică a studenţilor: omogenitatea* (B. Fredanov), *Palatalizarea africatelor* (S. Stan), *Mijloacele de expresie ale commediei dell'arte în formarea actorului modern* (G. Carabin), *Importanţa înţelegerii şi precizării subtextului în studiul rolului* (E. Negreanu), *Spre o nouă interpretare a teatrului istoric* (Mihnea Gheorghiu), *Reflectarea patriotismului socialist în dramaturgia originală contemporană* (C. Luca), *M u t a ţ i i l e lui Arthur Adamov* (H. Deleanu), *Turneele trupelor române de teatru în Transilvania în a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi ecoul lor în mişcarea teatrală a românilor ardeleni* (M. Mancaş),

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Teatrul Convenţiunii — moment de culme al revoluţiei franceze (O. Gheorghiu), *Unitatea comicului în diversitatea formelor sale de manifestare* (A. Strihan).

★

În noiembrie-decembrie 1964, Alfred Hoffman, cercetător principal în sectorul de istoria muzicii din Institutul de Istoria artei, a vizitat R. D. Germană, ţinînd — la invitaţia Institutului de muzicologie al Universităţii « Humboldt » din Berlin — două conferinţe despre viaţa şi creaţia lui George Enescu, cu exemplificări muzicale pe bandă de magnetofon. Aceeaşi temă a fost dezvoltată şi la Institutul de muzicologie al Universităţii «Karl Marx» din Leipzig. Conducerea Institutului de istoria artei a primit din partea profesorului dr. Georg Knepler, directorul Institutului de muzicologie al Universităţii « Humboldt », o scrisoare, din care cităm:

« Cele două conferinţe ale colaboratorului dv., colegul Alfred Hoffman, la institutul nostru au constituit un deplin succes şi au dus la o mai adîncă înţelegere din partea studenţilor şi colaboratorilor a personalităţii şi creaţiei lui George Enescu. Ambele conferinţe au fost inteligent construite, ilustrate cu exemple muzicale bine alese şi foarte instructive. Ele au fost întemeiate pe o bună cunoaştere şi o adîncă înţelegere a operei marelui compozitor român. Ne-am bucura dacă legăturile astfel înjghebate între institutul dv. şi al nostru s-ar întări şi s-ar adînci pe viitor ».

Tot în decembrie 1964, Vasile Tomescu, secretar al Uniunii Compozitorilor, redactor-şef al revistei « Muzica », a ţinut la Institutul de Muzicologie al Universităţii « Humboldt » din Berlin o conferinţă despre aspecte ale muzicii simfonice şi de cameră româneşti contemporane.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUCRĂRI DE ISTORIA ARTEI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R.P.R.

N. DUNĂRE şi COLAB., **Arta populară din Valea Jiului — regiunea Hunedoara**, 1963, 561 p. + 17 pl., 68 lei.

G. IONESCU, **Istoria arhitecturii în România**, vol. I, 1963, 541 p. + 8 pl., 57 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklissi « Tropaeum Traiani »**, ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

G. SEBESTYÉN şi V. SEBESTYÉN, **Arhitectura Renaşterii în Transilvania**, 1963, 252 p., 31,70 lei.

*** **Ştefan Popescu — desenator**, 1962, 23 p. + 206 reproduceri, 60 lei.

*** **Omagiu lui George Oprescu. Cu prilejul împlinirii a 80 de ani**, 1961, 610 p. + 8 pl., 93,50 lei.

*** **Jean Alexandru Steriadi — desenator**, 1961, 31 p. + 257 reproduceri, 60 lei.

*** **Repertoriul bibliografic al [illegible]entelor feudale din Bucureşti**,

ERATA

Pag.	rîndul:	în loc de:	se va citi:
6	2 de sus	Ştefan Miroiu	Ştefan, Miroiu
9	4 de jos	hoţilor.	bosilor.
43	8 de jos	p. 63,	p. 41,

Studii şi cercetări de istoria artei — Seria Teatru, muzică, cinematografie nr. 1/1965.

STUDII ŞI CERCET. DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE. T. 12, NR. 1, P. 1—94, BUC., 1965

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică „ARTA GRAFICĂ", BUCUREŞTI, Calea Şerban-Vodă, 133—135

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUCRĂRI DE ISTORIA ARTEI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R.P.R.

N. DUNĂRE şi COLAB., **Arta populară din Valea Jiului — regiunea Hunedoara**, 1963, 561 p. + 17 pl., 68 lei.

G. IONESCU, **Istoria arhitecturii în România**, vol. I, 1963, 541 p. + 8 pl., 57 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklissi « Tropaeum Traiani »**, ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

G. SEBESTYÉN şi V. SEBESTYÉN, **Arhitectura Renaşterii în Transilvania**, 1963, 252 p., 31,70 lei.

*** **Ştefan Popescu — desenator**, 1962, 23 p. + 206 reproduceri, 60 lei.

*** **Omagiu lui George Oprescu. Cu prilejul împlinirii a 80 de ani**, 1961, 610 p. + 8 pl., 93,50 lei.

*** **Jean Alexandru Steriadi — desenator**, 1961, 31 p. + 257 reproduceri, 60 lei.

*** **Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din Bucureşti**, 1961, 364 p., 35,60 lei.

STUDII ŞI CERCET. DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE. T. 12, NR. 1, P. 1—94, BUC., 1965

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică „ARTA GRAFICĂ", BUCUREŞTI, Calea Şerban-Vodă, 133—135

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 18.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro